DIE WUNDER IN SCHILLERS „JUNGFRAU VON ORLEANS“

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

DER

HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

VEREINIGTEN FRIEDRICHS-UNIVERSITÄT

HALLE-WITTENBERG

R. UNIV. BIBLIOTHEEK LEIDEN

VORGELEGT

VON

ALEXANDER JÓHANNESSON

AUS ISLAND

HALLE A. S.

DRUCK VON EHRHARDT KARRAS G.M.B.H.

1915

Referent: Geh. Regierungsrat Prof. Dr. Strauch.

Tag der mündlichen Prüfung: 19. Juni 1915.

Die vorliegende Arbeit erscheint auch als Buchausgabe im Verlag von Ehrhardt Karras G. m. b. H. in Halle (Saale).

Meiner Mutter!

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41546024_0147

Inhaltsübersicht.

Seite

Einleitung . . . . . 1—3

I. Johannas Verhältnis zur Natur . . . . . 3—6

II. Johannas Verhältnis zu Gott . . . . . 7—22

1. Hellseherei . . . . . 12—15
2. Die prophetische Begabung . . . . . 15—22

III. Johannas Verhältnis zu ihrer Umgebung . . . . . 22—31

1. Ihr Verhältnis zu ihrem Vater und ihren Schwestern 22—26
2. Ihr Verhältnis zum König . . . . . 26—28
3. Ihr Verhältnis zu den übrigen Personen . . . . . 28—31

IV. Die Jungfrau vor der Begegnung mit dem schwarzen Ritter 31—40

V. Der schwarze Ritter . . . . . 40—53

VI. Schuld und Sühne . . . . . 53—59

VII. Schillers Behandlung der Wunder . . . . . 59—65

Zitate und Anmerkungen . . . . . 66—73

Literatur.

Folgende Ausgaben der französischen Quellenwerke sind benutzt worden:

Notices et extraits des manuscrits de la bibliothèque du roi, tome troisiéme, a Paris 1790.

Collection universelle des mémoires particuliers relatifs a l'histoire de France. Tome VII. à Londres et à Paris 1785.

Memoires secrets de la Cour de Charles VII. roi de France, par Madame *** Tome I—II. Amsterdam 1735.

L'Histoire et discours au vray du siege qui fut mis devant la ville d'Orleans, par les Anglois, le mardy XII. iour d'Octobre MCCCCXXVIII, regnant alors Charles VII., Roy de France. A Orleans 1606.

Histoire d'Angleterre par Mr. de Rapin de Thoyras, Tome IV. La Haye 1749.

Les œvres de maistre Alain Chartier. Par André du Chesne Tourangeau. Paris 1617.

Von allen Dramen Schillers ist keines so sehr der Kritik ausgesetzt gewesen wie die „Jungfrau von Orleans“, und noch in der neuesten Zeit kann man die verschiedensten Urteile über den Wert und die Bedeutung dieser Dichtung lesen. Besonders hat man den Dichter getadelt, daß er das Wunder in dies Drama einführte und ihm einen so großen Spielraum einräumte, daß er es eine romantische Tragödie nannte. Ob und wieweit das Wunder in die dramatische Kunst gehöre, ist von jeher eine viel umstrittene Frage gewesen. Nicht einmal das romantische Zeitalter zollte dieser romantischen Tragödie uneingeschränkten Beifall, trotzdem Goethe sie für Schillers bestes Werk erklärt[1]) und auch Körner sie günstig beurteilt hatte, indem er hier die Mischung des Übernatürlichen mit dem Wahrscheinlichen sah, so daß die Grenzen von beiden sich ineinander verlören.[2]) So veröffentlichte ein diesem Zeitalter angehöriger Anonymus eine Abhandlung in Briefform in der „Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freien Künste“, Leipzig 1802,[3]) wo er das Hineinspielen des Übernatürlichen tadelte. Auf denselben Standpunkt stellte sich ein Rezensent in der von Nicolai herausgegebenen Zeitschrift „Neue allgemeine deutsche Bibliothek“, 1803.[4]) Dieser (Rf.), der übrigens die Wunder der historischen Jeanne d'Arc auf natürliche Weise zu erklären suchte, wie sich die Deutschen in dieser Beziehung stets skeptischer gestellt haben als die Franzosen,[5]) faßte seine Betrachtungen folgendermaßen zusammen: „Alles, was darin uns warm und lebendig anzieht, was wahrhaft dramatisch ergreift und bewegt, ist entweder menschliches und natürliches Ereignis, oder läßt sich doch so erklären, dahingegen alles, was über die Natur geht, absolutes Wunder ist, unsere Teilnahme kalt läßt, unser Interesse zurückstößt. Recht schade dann einmal, daß der Dichter den Stoff und den Charakter seiner Heldin nicht auf menschlichen

Mut, auf natürliche Kräfte gründete".[6]) Wie bei den ersten Kritikern, so gehen auch bei den neueren die Meinungen weit auseinander. Weitbrecht z. B, der ein tiefes Verständnis für Schillers Dramen zeigt, schreibt: „Wie auch ein großer Dichter, ein großer Dramatiker und Tragiker einmal gründlich fehlgreifen kann, wenn er bewußt oder unbewußt einer literarischen Zeitströmung nachgibt, die seiner ganzen Natur zuwiderläuft, das zeigt schmerzlich diese romantische Tragödie";[7]) seiner Meinung nach ist dieses Drama, vom ästhetischen und dramatisch-technischen Gesichtspunkte aus betrachtet, gänzlich mißlungen; dagegen zeigt sich Bellermann auch hier als Schillers Bewunderer.[8]) Einen mittleren Standpunkt nimmt Gustav Hauff ein.[9]) Diejenigen, welche glauben, daß Schiller durch die Verarbeitung seines Stoffes zum Drama einen groben Fehler begangen habe, begründen ihre Ansicht damit, daß sie davon ausgehen, daß sich das Übernatürliche überhaupt nicht dramatisieren lasse und daß eine dramatische Person wie Johanna, die ausschließlich nach göttlicher Eingebung handle, keine Heldin eines Dramas sein könne. Sie gehe in einer gotterfüllten, über alle menschlichen Gefühle hinausgehobenen Ekstase wie ein Engel über die Bühne. Viel besser eigne sich der Stoff zur epischen Behandlung.[10]) Daß die Kritiker in ihren Urteilen so weit auseinandergehen, hat seinen Grund darin, daß die meisten von ihnen mit einem fertigen Maßstab ihrer eigenen religiösen Gefühle und ästhetischen Anschauungen an dies Drama herangetreten sind.

Da nun das Hineinspielen der Wunderwelt ein Stein des Anstoßes für die Mehrzahl der Kritiker geworden ist, soll hier der Versuch gemacht werden, des Dichters Verhältnis zu den Wundern in dieser Tragödie klarzustellen und besonders die Frage zu beleuchten, ob und wieweit die zu betrachtenden Wunder in der dramatischen Literatur eine Sonderstellung einnehmen. Zu diesem Zwecke ist es erforderlich, Schillers Verhältnis zu seinen Quellenwerken genauer als es bis jetzt geschehen ist, zu untersuchen, welche Wunder er dort vorgefunden und wie weit er sie benutzt hat, oder von ihnen abgewichen ist. Außerdem müssen die literarischen Einflüsse Berücksichtigung finden, welche für seine Ausgestaltung des Wunderstoffes in Frage kommen können.

Am 1. Juli 1800,[11]) kurz nach der Vollendung seiner Maria Stuart, hatte sich Schiller zur dramatischen Bearbeitung der Geschichte der Jungfrau von Orleans entschlossen, nachdem er sich schon früher mit dem Stoffe bekannt gemacht hatte, u. a. als Herausgeber von Pitavals Merkwürdigen Rechtsfällen, deren vierter Teil (Jena 1795) eine Geschichte der Jungfrau von Orleans enthielt. Mit einigen Unterbrechungen, die durch Krankheit[12]) und die Durchsicht seiner früheren Arbeiten, besonders seiner im selben Jahre unternommenen Macbeth-Bearbeitung[13]) verursacht wurde, hat er dann am 16. April 1801[14]) seine Tragödie vollendet. Daß er sich eingehend mit seinen Quellenstudien befaßt hatte, geht aus dem Ausleihebuche der Weimarer Stadt-Bibliothek hervor, wonach er am 2. August zwölf Werke über das Leben der Jungfrau und die zeitgeschichtlichen Verhältnisse[15]) entlieh; außerdem hatte er verschiedene andere Werke herangezogen, über die Boxberger ein vollständiges Verzeichnis veröffentlichte.[16]) Besonders hatte Schiller de l'Averdys zehn Jahre vorher in Paris erschienene Untersuchungen über den Verdammungs- und Freisprechungsprozeß der Jungfrau gründlich studiert[17]) und verwertet.

Bevor wir nun zur Betrachtung der Wunder in Schillers Tragödie, ihres Verhältnisses zu den Quellen und literarischen Beeinflussungen übergehen, werden wir den Charakter der Jungfrau betrachten, wie er sich uns vor der göttlichen Berufung zeigt, um dann ihr Verhältnis zu Gott und ihrer Umgebung genauer ins Auge zu fassen.

I. Johannas Verhältnis zur Natur.

In ländlicher Umgebung aufgewachsen, körperlich von ungewöhnlicher Schönheit, geistig mit Wundergaben gesegnet, von tiefstem Gemüt, von schwärmerischer Liebe für König und Vaterland beseelt, wird Johanna von Gott für würdig erachtet, sein Werkzeug auf Erden zu sein. Wegen ihres innigen Verhältnisses zur Natur nennt Dunois sie „das Götterkind der heiligen Natur“ (V. 1844—45). Am glücklichsten fühlt sie sich auf ihren Bergen und sie fürchtet sich „herabzusteigen in das niedere Dach der Menschen, wo die engen

Sorgen wohnen" (V. 71—72). Schweren Herzens nimmt sie Abschied von ihren Wiesen, Bäumen, Grotten und Brunnen, um dem göttlichen Rufe zu folgen (Prolog Sz. 4). Raimond weiß von ihren Körperkräften zu berichten, wie sie den Tigerwolf, das grimmig wilde Tier, das ihre Herden angefallen, besiegt und ihm das Lamm abgerungen habe. Ihr Auge, gewohnt in weite Fernen zu schauen, blickt scharf wie das Auge eines Adlers. Ohne sich zu überheben, kann sie zu Isabeau sagen, als der Soldat in V, 11 auf die Warte steigt, um von dort der Schlacht zu folgen:

„Hätt' er mein Auge, oder stünd' ich oben,
Das kleinste nicht entginge meinem Blick!
Das wilde Huhn kann ich im Fluge zählen,
Den Falk erkenn' ich in den höchsten Lüften." (V. 3433—36)

Ihrer Liebe zur Natur verdankt sie auch die Vertrautheit mit deren geheimnisvollen Kräften, und sie antwortet Raimond, ihrem Begleiter, als er sich um sie besorgt zeigt:

„Ich kenne alle Kräuter, alle Wurzeln;
Von meinen Schafen lernt' ich das Gesunde
Vom Gift'gen unterscheiden — ich verstehe
Den Lauf der Sterne und der Wolken Zug,
Und die verborgnen Quellen hör' ich rauschen." (V. 3124—28)

In der ihr liebgewordenen Umgebung, fern von der Menschen Treiben, fühlt sie sich Gott am nächsten; hier wird sie von ihm berufen und kehrt auch wieder reuigen Herzens zu ihm zurück.

Die vorhandenen Quellen, aus denen Schiller geschöpft hat, wissen freilich wenig von diesem ihrem innigen Verhältnis zur Natur zu berichten. Nur wird hier eine Wunderquelle erwähnt, die Fieberkrankheiten geheilt haben soll. Johanna erzählte zwar, daß es ihr nicht bekannt sei, ob diese Kranken wirklich geheilt worden seien; — une source dans le voisinage, dont ces malades viennent boire ou envoient chercher l'eau pour se guérir de la fiévre; mais j'ignore s'ils en sont soulagés.[18]) Dagegen fand Schiller in den Quellen, daß Johanna Wölfe, die ihre Herde angefallen hatten, bezwungen habe: J'eûs souvent à défendre mon troupeau contre les loups, qui venoient l'attaquer: alors je prenois ma houlette, & quand il y

en avoit quelqu'un assez hardi pour m'attendre, je ne manquois guére à le vaincre —.[19]) Wir brauchen also nicht mit Peppmüller anzunehmen, daß Schiller der Kampf Simsons mit dem Löwen (Richter 14, 6) vorgeschwebt habe.[20]) Tiecks Genoveva hat keinen geringen Einfluß auf Schillers Johanna ausgeübt; auf einige gemeinsame Hauptzüge der beiden sei daher aufmerksam gemacht. Auch Genovevas Schuld ist eine bloße Gedankenschuld. Wie Johanna die Mutter Gottes, so erschien Genoveva Christus im Traume und sprach zu ihr: „Ich habe dich zur Braut erkoren!" (S. 87; hier und im folgenden ist die Ausgabe von 1828 zitiert). Daß sie in Golo die Züge jener Traumgestalt wieder zu erkennen glaubte, das war ihre ganze Schuld, die sie ähnlich wie Johanna ihre Liebe zu Lionel als ein schweres Verbrechen empfand: „Wie tief bist du, o schwaches Weib, gesunken!" (S. 90). Um Genoveva in Versuchung zu führen, werden höllische Mächte angerufen (die Zauberin Winfreda, vgl. der schwarze Ritter). Auch Genoveva lebt (mit ihrem Sohne Schmerzenreich) wie einst Johanna von Kräutern. Es heißt bei Tieck:

„Gings Kindlein aus um Kräuter aufzulesen,
So liefen auch die frommen Tierlein mit,
Und schieden ihm die guten von den bösen
Mit ihren Füßen —." (S. 216)

Dies ist fast wörtlich übernommen.

In Tiecks „Prinz Zerbino" lebt der Waldbruder von Kräutern. Auch die Worte des Dorus, der von seinem friedlichen Naturleben erzählt, könnten herangezogen werden, weil sie den Worten der Jungfrau sehr ähnlich sind:

„Kein Wunsch stört hier mein Leben, alle Sträucher,
Die Bäume und die Blumen meines Gartens
Sind mir befreundet, alles kenn' ich, alles
Ist von mir selbst gepflanzt, mit Vaterhand
Gepflegt —." (1. Akt)

Sonst werden Kräuter und Quellen in der Literatur meistens als Heilmittel angewendet, wie z. B. in Shakespeares „König Lear", wo seine Tochter Cordelia den Wunsch ausspricht, daß die verborgenen Kräfte der Natur das Weh des Greises heilen möchten (IV, 4).

Auch sei hier auf das Faustfragment (1790) hingewiesen, wo Faust den Erdgeist anbetet (Wald und Höhle):

„Gabst mir die herrliche Natur zum Königreich,
Kraft sie zu fühlen, zu genießen —."

Auch Faust gelangt draußen in der Natur zur Selbsterkenntnis:

„Und wenn der Sturm im Walde braust und knarrt,
Die Riesenfichte, stürzend, Nachbaräste
Und Nachbarstämme, quetschend, niederstreift,
Und ihrem Fall dumpf hohl der Hügel donnert,
Dann führst du mich zur sichern Höhle, zeigst
Mich dann mir selbst, und meiner eignen Brust
Geheime tiefe Wunder öffnen sich —";

er fühlt sich dadurch auch Gott näher gerückt:

„O, daß dem Menschen nichts vollkommen wird,
Empfind' ich nun. Du gabst zu dieser Wonne,
Die mich den Göttern nah und näher bringt" usw.

Durch die Schilderung von Johannas innigem Verhältnis zur Natur will der Dichter die göttliche Berufung motivieren. Wie Gott einst

„Zu Mosen auf des Horebs Höhen
Im feurigen Busch sich flammend niederließ
Und ihm befahl, vor Pharao zu stehen,
Der einst den frommen Knaben Isais,
Den Hirten, sich zum Streite ausersehen", (V. 401—5)

so offenbarte er sich hier der Hirtin, um ihren Händen die Befreiung ihres Vaterlandes anzuvertrauen. Auch für jene Worte des Prologs fand Schiller Anlaß in seinen Quellen.

In der Hist. du siege heißt es beim Rückblick der geschichtlichen Ereignisse u. a.: Car qui arma les bras foiblets du pasteur David contre la grande masse de chair du Philistheen, que l'éspoir qu'il avoit en son Dieu?[21]), worauf kurz nachher die Frage folgt: N'a-il pas faict voye à Moyse par la mer rouge & par l'infertile solitude des deserts?[22]) Wenn sich auch bei Schiller hier und da biblische Anklänge finden, so ist es auch hier durchaus nicht nötig auf die Bibel als Quelle hinzuweisen.[23])

II. Johannas Verhältnis zu Gott.

Die jetzt folgende Berufung wird uns in zwei verschiedenen Fassungen geschildert. In I, 10, wo sie dem König von ihrer Kindheit und von der heiligen Eiche in Dom Remi erzählt, in dessen Schatten sie so gern geweilt, heißt es weiter: Einmal, als sie lange dort in frommer Andacht gesessen und mit dem Schlafe gekämpft habe, sei plötzlich die Heilige im Gewande einer Schäferin, ein Schwert und eine Fahne tragend, zu ihr getreten und habe sie angeredet:

„Ich bin's. Steh auf, Johanna. Laß die Herde,
Dich ruft der Herr zu einem anderen Geschäft!
Nimm diese Fahne! Dieses Schwert umgürte dich!
Damit vertilge meines Volkes Feinde
Und führe deines Herren Sohn nach Rheims
Und krön' ihn mit der königlichen Krone!" (V. 1078—83)

Auf Johannas Sträuben habe die Heilige sie ermutigt mit den Worten:

„Eine reine Jungfrau
Vollbringt jedwedes Herrliche auf Erden,
Wenn sie der ird'schen Liebe widersteht." (V. 1087—89)

Darauf habe sie ihre Augenlider berührt, und als sie diese wieder aufschlug, habe sie den Himmel voller Engelsknaben gesehen, die weiße Lilien in der Hand trugen, während süße Töne in den Lüften verschwebten. Die Erscheinung der Heiligen habe sich in drei aufeinanderfolgenden Nächten wiederholt und in der letzten Nacht habe sie ihr Hirtengewand fallen lassen und habe als Königin des Himmels im Glanz der Sonnen vor ihr gestanden. Langsam sei sie dann auf goldenen Wolken in das Land der Wonnen hinaufgetragen worden.

Im Prolog dagegen läßt der Dichter Gott selbst zu ihr aus den Zweigen des Baumes sprechen:

„Geh hin! Du sollst auf Erden für mich zeugen.
In rauhes Erz sollst du die Glieder schnüren,
Mit Stahl bedecken deine zarte Brust,
Nicht Männerliebe darf dein Herz berühren
Mit sünd'gen Flammen eitler Erdenlust" usw. (V. 408 ff.)

Wir fassen zunächst diese Berufung etwas näher ins Auge. Vor Gericht berichtet Johanna von dem Wunderbaume: Il est vrai qu'il y a à Donremy, commes vous le dites, un hêtre qu'on appelle le beau mai ou l'arbre des Fées ... Des anciens du pays disent que les Fées venoient autrefois à cet arbre, une femme du lieu, dont je vous dis le nom, a publié qu'elle les avoit vues: pour moi, je ne sais si cela est vrai ou non, mais je ne les ai jamais vues.[24]) Schiller macht aus der Buche eine Eiche (Druidenbaum, der heilige Baum der keltischen Priester), sehr wahrscheinlich um uns in die ältesten Zeiten zurückzuführen, vielleicht schwebte ihm hier aber auch die heilige Eiche von Dodona[25]) vor.

Von der göttlichen Berufung selbst und von den himmlischen Stimmen, die aus dem Baume kamen, erzählte Johanna nach de l'Averdy: Dés l'âge de treize ans, a-t-elle dit, une voix se fit entendre à moi dans le jardin de mon père, à Donremy; elle étoit à droite, du côté de l'eglise, & accompagnée d'une grande clarté. J'en eus peur dans le commencemens, mais je reconnus ensuite que c'étoit la voix d'un ange qui m'a bien gardée depuis, qui m'a appris à me bien conduire, & à frequenter l'église; c'étoit saint Michel. J'ai vu aussi saint Gabriel, mais je n'ai jamais vu saint Denys. J'ai vu aussi sainte Catherine & sainte Marguerite qui me parloient & qui m'exhortoient à aller de temps en temps à confesse, & qui dirigeoient presque toutes mes actions. Ces deux saintes m'apparoissent presque tous les jours, & souvent plus d'une fois par jour.[26])

Darauf folgt die eigentliche Berufung: Saint Michel m'a appris de bonne heure les calamités qu'éprouvoit la France; il m'a dit que j'étois une bonne jeune fille, & que j'irois au secours du Roi. Les deux saintes m'ont dit aussi que je devois aller en France y faire lever le siége d'Orléans, & rendre à ce prince de grands services. Je leur demandai comment cela se pourroit, puisque je n'étois qu'une pauvre fille qui ne savoit ni chevaucher ni guerroyer. Elles me répondirent d'aller trouver le capitaine de Baudricourt, qui commandoit pour le Roi à Vaucouleurs.[27]) Die beiden Engel der Quellen, die Johanna befehlen, Gottes Willen auf Erden auszuführen, sind von Schiller weggelassen. Statt ihrer spricht

Gott im Prolog selbst zu ihr (vgl. Shakespeares Heinrich VI., I. Teil). Wie läßt sich dieser Widerspruch erklären? Düntzer ist der Ansicht, daß Schiller die Änderung absichtlich vorgenommen, weil die Berufung durch Gott seiner dichterischen Absicht besser entsprochen habe, und auch Eysell meint, daß dadurch eine künstliche Steigerung erzielt worden sei.[28]) Einen ähnlichen Standpunkt nimmt M. Koch ein. Er glaubt, daß der Dichter die zweite Erscheinung eingeschaltet habe, damit dem Zuschauer nicht zugemutet werde, beide Male dieselbe Erzählung zu hören.[29]) Dagegen will Bellermann hier überhaupt keinen Widerspruch finden. Erst nachdem Johanna auf das dreimalige Gebot der Himmelskönigin ihre Scheu überwunden, habe sie aus den Zweigen des Baumes die Stimme des Herrn vernommen.[30]) Meines Erachtens dürfte folgende Erklärung die größere Wahrscheinlichkeit für sich haben: Schiller entwarf gleich nach dem sorgfältigen Studium der Hauptquellen den dramatischen Plan. Der weniger wichtigen Quellen bediente er sich dann zur Ausfüllung der Lücken und zur genaueren Motivierung. Dabei war er sich nicht immer bewußt, ob er dieses oder jenes schon in seinen Hauptquellen (hauptsächlich de l'Averdy und Coll. univ.) gefunden und benutzt hatte. Daher dürfte der Prolog wahrscheinlich erst entstanden sein, nachdem der Plan entworfen und teilweise auch die Ausarbeitung, jedenfalls der ersten Aufzüge, geschehen war. Aus de l'Averdy und den Coll. univ. hat der Dichter für den Prolog fast nichts übernommen, was er nicht in anderen Quellen gefunden hatte, während er aus den kleineren Schriften verschiedenes eben für den Prolog benutzt hat, so aus Hist. du siege, Mem. secr., Rapin de Thoyras u. a. Auf diese Weise ließe sich der Widerspruch erklären, denn in der Hist. du siege heißt es von Johanna: A laquelle ... s'apparut nostre Seigneur plusieurs fois en vision. Et lui commanda qu'elle s'en allait lever le siege d'Orleans, & faire sacrer le Roy à Reims.[31]) Es braucht wohl kaum daran erinnert zu werden, daß dies Schillers Arbeitsweise durchaus entspricht (vgl. die Entstehungsgeschichte der Wallenstein-Dramen). Den Bericht von der Berührung Johannas durch die Mutter Gottes und von dem darauffolgenden Verschweben himmlischer Töne in den Lüften entnahm der Dichter ihrer Erzählung von ihrer

Berufung in den Quellen: J'ai embrassé plusieurs fois corporellement les deux saintes ... leurs voix sont douces & bonnes,[32]) mit Anlehnung an biblische Reminiszenzen,[33]) während er durch die Erwähnung der weißen Lilien, welche die Engel in der Hand trugen, die Parteinahme Gottes für Frankreich andeuten will. Waren doch die Lilien das Zeichen der königlichen Würde, weshalb sie auch so häufig im Drama genannt werden.

Johanna leistet nun, wenn auch im Bewußtsein ihrer weiblichen Schwachheit widerstrebend, der göttlichen Berufung Folge. Den äußeren Anlaß dazu bietet ein Helm, der gleichsam als göttliche Beglaubigung für Johanna dienen soll. Im Prolog (3. Auftr.) tritt Bertrand mit diesem Helm in der Hand auf und erzählt, daß er von Vaucouleurs komme, wo er sich in ein großes Gedränge, das auf dem Markte war, begeben habe. Da sei plötzlich ein braunes Bohemerweib mit einem Helme zu ihm gekommen und habe ihm diesen feilgeboten. Als er sich geweigert habe, ihn zu kaufen, habe sie ihm den Helm aufgenötigt und sei dann eilig davongegangen. Johanna greift sofort nach ihm mit den Worten: „Mein ist der Helm und mir gehört er zu" (V. 193).

Während nun Bertrand über den Verlauf des Krieges berichtet und dabei die Belagerung von Orleans durch die Engländer erwähnt, hat die Jungfrau mit gespannter Aufmerksamkeit zugehört und den Helm aufgesetzt. Als Bertrand seinen Bericht fortsetzt und erzählt, daß die Franken sich überall in ihre Burgen zurückgezogen hätten, daß ein einzelner Ritter, Baudricourt, mit nur wenigen Soldaten kaum eine Tagereise von Vaucouleurs stehe und, von den Engländern scharf verfolgt, zu dem Heere des Königs eile und daß man schon beschlossen habe, sich dem Herzog von Burgund zu ergeben, da kann Johanna nicht mehr an sich halten. Ihre Stunde ist gekommen. Nachdem sie von ihren geliebten Triften und Tälern Abschied genommen, eilt sie mit dem Helm auf dem Haupte hinweg. Bei dieser Schilderung hat Schiller sich ziemlich genau an die Quelle gehalten. Nach de l'Averdy machte Johanna in Vaucouleurs die Bekanntschaft eines Bertrand de Poulangies, der sie zusammen mit einem andern nach Chinon führte.[34]) Die Erzählung von dem Bohemerweib ist von Schiller erfunden, um das Mystische, das schon den

Helm umgab, noch zu steigern. Ein Bohemerweib tritt uns nicht selten in der Literatur entgegen. Mit dem Helmmotiv dürfte es vielleicht folgende Bewandtnis haben: Bei de l'Averdy erzählt die Jungfrau, daß die beiden Heiligen ihr ein Zeichen versprochen hätten und daß Sankt Michel selber es dem König überreicht habe. Dies Zeichen war eine goldene Krone, la promesse du rétablissement & du sacre du Roi.[35]) Später erzählt sie dann, daß sie einem Soldaten begegnet sei, den sie früher nie gesehen, daß dieser ihr auf ihr Verlangen ein Schwert gegeben und sie zusammen mit anderen Soldaten begleitet habe, als sie das Haus verließ.[36]) Diese Soldaten waren Bertrand und der andere,[37]) von dem berichtet wird, daß sie ihr auch ein Roß schenkten. Ganz von der Hand zu weisen ist allerdings auch nicht, daß das Kruzifix in Tiecks Genoveva, das dieser als Trost in der Einsamkeit vom Himmel herabfiel,[38]) Schiller zu der Einflechtung dieser Erzählung angeregt habe. Daß Quiquerez bei dieser Gelegenheit an Iphigeniens Worte zu Thoas in Goethes Iphigenie I, 7 erinnert: „Ein Zeichen bat ich, wenn ich bleiben sollte",[39]) sei beiläufig erwähnt. Wie bereits erwähnt, ist Tiecks Genoveva überhaupt von keinem geringen Einfluß auf Schillers Jungfrau gewesen, worauf wir noch zurückkommen werden, wenn Schiller auch dieses Drama als Ganzes nicht günstig beurteilte.[10]) Aller Wahrscheinlichkeit nach ist demnach die Erzählung von dem Helme eine Kontamination aus verschiedenen Bestandteilen. Die Anregung zu seinem berühmten Abschiedsmonolog fand der Dichter in folgenden Worten seiner Quellen: Jeanne dit adieu à quelques-unes de ses compagnes, avec cette sensibilité qu'éprouvent les ames honnêtes, lorsqu'elles se séparent pour toujours des personnes qu'elles aiment.[41]) Was die schönen Abschiedsworte: „Lebt wohl, ihr Berge" usw. betrifft, so hat man versucht sie auf ähnliche bei früheren Dichtern zurückzuführen. So behauptet F. Harder,[12]) daß sie Virgils erster Ecloge (I, 70) nachgebildet seien, und Düntzer[13]) will bei ihrem Lesen an die Abschiedsworte Philoktets am Ende des Stückes von Sophokles erinnert worden sein, während A. Englert[14]) gar meint, daß sie auf Daphnis Abschied in der ersten Idylle des Theokrit zurückzuführen seien. Wenn sich auch nicht leugnen läßt, daß diese Worte an die alten Dichter

entfernt anklingen, so scheint mir doch sehr wahrscheinlich, daß Schiller dabei die Abschiedsworte des Köhlers Grimoald in Tiecks Genoveva vorgeschwebt haben:

„Leb wohl, du Land, das du mich auferzogen,
Ihr Berge, Bäume, denen ich gewogen,
Ihr Linden, hohe Eichen, helle Buchen“ usw. (S. 197)

Vor allen Dingen ist hier auf die rhythmische Übereinstimmung zu achten, weil diese, sei sie nun bewußt oder unbewußt, bei literarischer Nachbildung von besonderer Bedeutung zu sein pflegt.

Da Johanna von dieser Stunde an als Trägerin des göttlichen Willens handeln soll, so werden ihr von Gott besondere übermenschliche Gaben verliehen, nämlich die Hellseherei und die prophetische Begabung. Diese Gaben sind gleichsam ihre göttliche Beglaubigung den Menschen gegenüber, während der Helm ihr selbst als solche erscheint.

1. Hellseherei.

Daß ihr die Hellseherei jetzt verliehen wird, geht deutlich daraus hervor, daß sie vor der Berufung die verlorenen Lämmer nur im Traume wieder zu sehen vermochte, während sie jetzt wiederholt zeitlich und örtlich entfernte Personen und Ereignisse in wachem Zustand deutlich vor sich sah. Als sie gleich nach ihrer Berufung vor den König geführt wird, erkennt sie ihn sofort, trotzdem ein anderer seinen Platz eingenommen hat. Bei dieser Gelegenheit überrascht sie den König durch die Erzählung, daß er in der Nacht vorher von seinem Lager aufgestanden sei und drei Mal inbrünstig zu Gott gebetet habe. Erstens habe er von dem Höchsten erfleht, daß er ihn, wenn Frankreich durch seine oder seiner Vorfahren Schuld mit diesem Kriege heimgesucht werde, als Sühnopfer annehmen möge; und zweitens, daß er ihn, wenn es Gottes Wille sei, ihn und sein Haus durch den Verlust des Zepters zu bestrafen, dreierlei erhalten möge, nämlich die zufriedene Brust, des Freundes Herz und seiner Agnes Liebe.

Als der König nun Johannas Bitte, an die Spitze des Heeres gestellt zu werden, gewährt, verlangt sie ein Schwert,

das auf dem Sankt Kathrinen-Kirchhof in Fierboys unter einem Gewölbe liege und an drei goldenen Lilien auf der Klinge zu erkennen sei. Ferner verlangt sie eine weiße Fahne mit einem Purpursaume, worauf die Himmelskönigin mit dem Jesusknaben über der Erdkugel schwebend dargestellt sei, denn so habe die heilige Mutter sie ihr gezeigt. Nachdem sie ihrem Wunsche gemäß für den Krieg ausgerüstet worden ist, empfängt sie den englischen Herold und teilt ihm mit, daß der englische Feldherr, Lord Salisbury, an diesem Tage vom Turm la Tournelle niedergeschossen worden sei; er werde bei seiner Rückkehr ins Lager dem Leichenzuge begegnen. Seinen Vorschlag, Frieden zu schließen, weist sie mit Entrüstung zurück und versichert ihm, daß sie, ehe er das Lager erreicht, in Orleans das Siegeszeichen aufgepflanzt haben werde. Was fand der Dichter über diese Vorgänge in seinen Quellen vor? Auch sie berichten, daß Johanna den König sofort erkannt habe: „Il m'étoit révélé que je ferois lever le siége d'Orléans; j'en assurai le Roi que je reconnus sans l'avoir jamais vu, parmi ceux qui l'environnoient, au moyen d'une vision que j'eus dans ce moment, accompagné d'une clarté.[45]) Auch in Shakespeares Heinrich VI., I. Teil, erkennt Pucelle den König, obgleich Reignier seinen Platz eingenommen hatte (I, 2). — Das nächtliche Gebet des Königs lautete bei de l'Averdy: Le Roi-entre un matin en son oratoire tout seul, & là, il fit une prière dedans son cœur sans prononciation de paroles, où il le requiert très-dévotement, que si ainsi estoit qu'il fût vrai hoir descendu de la noble maison de France, & que justement le royaume deust lui appartenir, qu'il lui plût le garder & le défendre; ou au pis lui donner grâce d'échapper sans mort ou prison, & qu'il se peust sauver en Espagne ou en Écosse —[46]). Ähnliches wissen auch die andern Quellen zu berichten.[47]) Ebenso fanden sich die übrigen Einzelheiten in den Quellen. Was das Schwert betrifft, so heißt es hier: elle dit qu'elle vouloit avoir une espée qui estoit à Saincte Catherine du Fierbois, où il y avoit en la lame, assez prés du manche, cinq croix.[48]) Auf diesem Schwerte wurden dann die Lilien angebracht: ... & luy (dem Schwerte) fit-on faire un beau fourreau tout parsemé de fleurs-de-lys.[49]) Hinsichtlich der Fahne dürfte der Dichter aus zwei verschiedenen Berichten

geschöpft haben. In dem ersten heißt es: — estandart, qui estoit pareillement blanc, ou quel avoit deux anges tenant chacun une fleur de lis en leur main: & ou panon estoit paincte comme une annonciation, c'est l'image de nostre Dame, ayant devant elle une ange luy presentant un lis — [50]), während der zweite lautet: Mon étendard & les panonceaux ... presentoient deux anges assistant Dieu qui tenoit le monde dans sa main, avec les mots Jesus-Maria, les voix des sainctes me l'ont indiqué —[51]). Durch diese Verschmelzung der beiden Berichte ist freilich eine Unstimmigkeit hervorgerufen, weil Johanna sowohl nach einer Fahne wie nach einem Schwert verlangt. Da die heilige Mutter ihr aber schon zugerufen hatte: „Nimm diese Fahne! Dieses Schwert umgürte dich!" (v. 1080), so war dies nicht notwendig. Dagegen halte ich das Verlangen nach einem Schwerte in Fierboys für einen glücklichen Griff, da das Vertrauen des Königs zu ihrer göttlichen Sendung dadurch gestärkt werden mußte. Es liegt übrigens auch die Vermutung nahe, daß diese Stelle zur Ausfüllung einer Lücke gedient habe, da die Quellen nichts davon berichten, daß die Engel ihr mit einem Schwert und einer Fahne erschienen seien. Jedenfalls kann hier nicht von einer Steigerung gesprochen werden.[52]) Über Salisburys Tod heißt es in den Quellen: le Comte de Salisbery — estant prés d'une fenestre, dedans les dites Tournelles, ou il regardoit & visoit la cité, il fut — frappé de l'esclat d'une pierre de canon, qui entra la dite fenestre, & perdit soudain l'œil du coup & cheut à terre prés de Glacidas —[53]). Sein Tod wird also als eine Strafe Gottes dargestellt.[54])

In den Quellen wird auch wiederholt erzählt, daß die Jungfrau von Vorgängen gewußt habe, die sich gleichzeitig abgespielt hätten. So teilt sie Baudricourt mit, als sie darauf drängt, sie gehen zu lassen, daß der König an eben dem Tage in Gefahr sei: Car aujourd'huy le gentil Dauphin a eu assez prés d'Orleans un bien grand dommage —[55]). Wer wird hierbei nicht an ihre Worte an den Herold erinnert: „Diesen Morgen streckte ihn ein Schuß aus Orleans zu Boden usw." (V. 1195 ff.).?

Endlich sei noch erwähnt, daß die Aussöhnung des Herzogs von Burgund mit dem König und ihre Überredung

des Herzogs (II, 10) als ihre göttliche Beglaubigung aufzufassen sind. Denn sie hält Dunois und La Hire, die mit dem Herzog kämpfen wollen, mit den Worten zurück:

„Nicht Schwerter sollen diesen Streit entscheiden.
Ein andres ist beschlossen in den Sternen —
Auseinander, sag' ich — Höret und verehrt
Den Geist, der mich ergreift, der aus mir redet!“ (V. 1720—23)

Schiller ist hier Shakespeare gefolgt; auch bei ihm wird der Herzog von Pucelle überredet (Heinr. VI., I. Teil, IV, 3).

Ferner wird auch die Aussöhnung des Herzogs mit seinem Todfeinde Du Chatel, dem Mörder seines Vaters, durch die gottbegnadigte Jungfrau vollzogen (III, 4).

2. Die prophetische Begabung.

Als Johanna sich ihres göttlichen Berufs bewußt geworden ist und als die von Gott gesandte Retterin ihres Landes ihrer inneren Stimme folgt, sagt sie schon im Prolog den Ausgang des Krieges voraus:

„Verzagt nicht! Fliehet nicht! Denn eh' der Roggen
Gelb wird, eh' sich die Mondesscheibe füllt,
Wird kein engländisch Roß mehr aus den Wellen
Der prächtig strömenden Loire trinken.“ (V. 310—13)

Hier mischen sich biblische und homerische Erinnerungen in die begeisterten Worte der Jungfrau.[56]) Die geschichtliche Jungfrau hatte Baudricourt gesagt, daß sie vor Mittfasten beim Könige sein müsse, während auch berichtet wird, daß ihre Sendung nur ein Jahr dauern werde.[57]) Als es ihr im 2. Aufzuge gelingt, den Herzog von Burgund zu überzeugen, daß sie von Gott gesandt ist, um Frankreich vom englischen Joche zu befreien, sagt sie zu ihm:

„Doch jetzt, da ich's bedarf, dich zu bewegen,
Besitz' ich Einsicht, hoher Dinge Kunde,
Der Länder und der Könige Geschick
Liegt sonnenhell vor meinem Kindesblick.“ (V. 1794—97)

Die Bestätigung dieser Worte finden wir im 3. Aufzuge, wo der König ihr für ihre vollbrachten Taten dankt und sie fragt, wie er ihr es lohnen könne. Nachdem sie ihn ermahnt:

„Sei immer menschlich, Herr, im Glück, wie du's
Im Unglück warst's — und auf der Größe Gipfel
Vergiß nicht, was ein Freund wiegt in der Not," (V. 2085—87)

heißt es weiter:

„— Du wirst
Ganz Frankreich sammeln unter deinem Zepter,
Der Ahn- und Stammherr großer Fürsten sein;
Die nach dir kommen, werden heller leuchten,
Als die dir auf dem Thron vorangegangen.
Dein Stamm wird blühn, so lang' er sich die Liebe
Bewahrt im Herzen seines Volks —"; (V. 2091—97)

doch von den niedern Hütten, wo ihm jetzt der Retter ausging, drohe geheimnisvoll den schuldbefleckten Enkeln das Verderben. Auch dem Herzog sagt sie voraus, daß sein Haus durch seinen Stolz geschwächt werde, was allerdings nicht gleichbedeutend sei mit seinem Falle. Vielmehr werde er in einer Jungfrau glänzend fortleben und ihrem Schoße würden zeptertragende Monarchen erblühen, die auf zwei großen Thronen herrschen würden, Gesetze schreiben der bekannten Welt und einer neuen, die hinter unbeschifften Meeren noch von Gottes Hand zugedeckt sei. Ferner verkündet sie den Streit voraus, der zwischen des Königs und des Herzogs Enkeln ausbrach.

Ihr eigenes Schicksal ist ihr jedoch nicht bekannt. Nur so viel weiß sie, daß ihr keine Gefahr drohen wird, so lange sie dem göttlichen Gebote gehorcht. Nach den von Schiller benutzten Quellen wünscht Johanna nach der Krönung in Reims in die Heimat zurückzukehren: — j'ay accomply ce que Messire m'a commandé, qui estoit de lever le siege d'Orleans, & de faire sacrer le gentil Roy; je voudrois bien qu'il voulut me faire ramener auprés mes pere & mere, & garder leurs brebis & bestail, & faire ce que je soulois faire —.[58]) Auch soll sie nach den Quellen gesagt haben, daß sie nicht wisse, wann sie sterben werde,[59]) wohl aber, daß sie gefangen genommen werden solle: J'ai été avertie par les deux saintes — que je serois faite prisonnière avant la fête de Saint-Jean, de ne pas m'en effrayer, de m'y soumettre.[60]) Es sei ihr aber auch verheißen worden, daß sie aus dem Gefängnis befreit werden würde: — pourquoi me demander, s'il m'a été promis

que je m'évaderois de ma prison? Voulez-vous que je parle contre moi-même: il m'a été dit que je serois délivrée, & de faire bon visage, — mais je ne sais ni le jour ni l'heure —.[61]) Im Drama weiß Johanna, daß sie von keinem Feind besiegt werden kann, ehe sie sich ihres göttlichen Auftrages entledigt hat. Als Dunois und La Hire sie daher im 2. Aufzuge überreden wollen, sich am Kampfe nicht mehr zu beteiligen, oder höchstens die Fahne voranzutragen, weist sie dies Ansinnen mit den Worten zurück:

„Wer darf mir Halt gebieten? Wer dem Geist
Vorschreiben, der mich führt? Der Pfeil muß fliegen,
Wohin die Hand ihn seines Schützen treibt.
Wo die Gefahr ist, muß Johanna sein,
Nicht heut', nicht hier ist mir bestimmt zu fallen" usw.
(V. 1516 ff.)

Zu Montgomery sagt sie kurz darauf, daß auch sie das Geschick zuletzt ereilen werde:

„Noch vielen von den Euren werd' ich tödlich sein,
Noch viele Witwen machen, aber endlich werd'
Ich selbst umkommen und erfüllen mein Geschick." (V. 1665—67)

Und auch dem schwarzen Ritter antwortet sie, als er sie fragt, ob ihr die Stimme des Prophetengeistes schweige:

„Sie redet laut in meiner tiefsten Brust,
Daß mir das Unglück an der Seite steht." (V. 2418—19)

Diese Worte sind zweifellos nur als eine Vorahnung ihres nahen Unglücks aufzufassen. Hatte sie doch schon im Prolog vorausgeahnt, daß sie nicht zurückkehren werde.

Nach den Quellen hat Johanna nicht nur vorausgesagt, daß sie Orleans den Engländern entreißen, diese aus Frankreich vertreiben und den König nach Reims führen,[62]) sondern auch, wie das fernere Schicksal des Königshauses sein werde.

Sie sagt von den beiden Söhnen König Karls VII.: Que dieu avoit donné à ce prince deux fils, qui ont eté tous deux fort illustres —[63]) und an einer andern Stelle heißt es: — disoit que par plusieurs fois luy avoient esté dites aucunes revelations touchant la salvation du Roy, & preservation de toute sa Seigneurie, laquelle Dieu ne vouloit luy estre tolluë

ni usurpée.[64]) Diese Prophezeiungen sind also nicht ausschließlich Schillers Erfindung.[65]) Schon Shakespeare läßt seine Pucelle, als sie von York gefangen genommen worden ist (V, 3), prophezeien:

> A plaguing mischief light on Charles and thee!
> And may ye both be suddenly surprised
> By bloody hands, in sleeping on your beds!

Solche Enthüllungen der Zukunft finden sich in der dramatischen Literatur nicht selten. Meistens geschehen sie jedoch durch Geister oder Hexen, wie in Macbeth. Man wird sich erinnern, daß hier Banquo von den Hexen, als er sie über sein Schicksal befragt, vorher verkündet wird, daß er zwar nicht selbst auf den Thron kommen, wohl aber Könige erzeugen werde (I, 3). Als er dann mehr zu wissen wünscht, verschwinden sie. Auch Macbeth wird vorher gesagt, daß er einst König sein werde (vgl. auch IV, 4). Dieses Shakespearesche Drama kannte Schiller genau, da er es kurz vorher für die Bühne übersetzt und bearbeitet hatte. Auch treten wirkliche Propheten auf, und zwar allein, um den Schleier der Zukunft zu lüften; ganz besonders verkünden sie „der Länder und der Könige Geschick", wie bei Schiller und Shakespeare. In „Julius Cäsar" warnt der Wahrsager vor des Märzes Iden (I, 1; II, 3; III, 1); in „Antonius und Kleopatra" (I, 2; II, 3); in „Cymbeline" (IV, 2). Im 3. Teil „Heinr. VI." wird dem König eine Prophezeiung zugunsten der Tudors in den Mund gelegt (IV, 6); in „König Johann" erzählt Peter von Pomfret, ein Prophet, dem König, daß er auf nächste Himmelfahrt vor Mittag die Krone niederlegen werde (IV, 2 vgl. V, 1). In dem Jahre, als Schiller an seiner Jungfrau arbeitete, las der Schauspieler Heinr. Schmidt ihm und Goethe einige Szenen aus „König Johann" vor (1. März 1801).[66]) Und doch ist Schiller auch hier wieder von Tieck beeinflußt. In Tiecks Dramen treten häufig Propheten auf, so in dem musikalischen Märchen „Das Ungeheuer und der verzauberte Wald" (1798) I, 2 und im „Kaiser Octavianus". In „Genoveva" übernimmt ein Unbekannter die Rolle des Propheten und enthüllt Karl Martel in einer langen Szene sein und seines Hauses Schicksal:

„Dir blüht, Martell, das allerschönste Glück,
Bleib nur der Bahn getreu, auf der du bist,
So treibt vom Ruhm dich keine Macht zurück. (S. 68)
— — Das Glück bleibt dir auch immer noch gewogen,
Und in dem jungen Pipin, deinem Sohn,
Hast du den Herrscher Deutschlands auferzogen.
Nach deinem Tod besteigt Pipin den Thron. (S. 69)
— — Vor ihm war nie die Macht so hoch gestiegen.
In fernen Landen wird sein Name tönen.
Sein Sohn, dein Enkel, wird noch höher fliegen. (S. 69)
— — Der Orient, der Occident ihn preis't
und alle Völker sich der Größe neigen." (S. 70)

Wenn bei Schiller auch Sorel die Jungfrau bittet, ihm ein günstiges Orakel zu verkünden und Johanna darauf antwortet:

„Mir zeigt der Geist nur große Weltgeschicke", (V. 2133)

so werden wir an die Worte des Unbekannten bei Tieck erinnert:

„Doch hier muß meine Zung' und Rede schweigen,
Was dann erfolgt, ist mir verborgen blieben —" (S. 70)

und auch in der Antwort der Jungfrau auf Dunois' Frage, was denn ihr eigenes Schicksal sein werde:

„Das Glück
Wohnt droben in dem Schoß des ew'gen Vaters", (V. 2138—39)

läßt sich die große Ähnlichkeit mit den Worten des Unbekannten nicht verkennen:

„Kein Stern will sich der fernen Zukunft zeigen,
Doch steht die Schrift am Firmament geschrieben." (S. 70)

Wenn wir jetzt den Faden der Handlung wieder aufnehmen, so folgt Johannas siegreiches Vordringen, die Entsetzung Orleans, die Krönung in Reims, Johannas Gefangennahme und Befreiung, die Schlacht und ihr Tod. Das Liebesmotiv ist von dem Dichter hier eingeschaltet worden, um den Charakter der Jungfrau durch ihre Schuld und Sühne zu einem tragischen zu machen. Ganz frei erfunden ist jedoch auch dieses Motiv nicht, denn in den Quellen finden sich wenn auch schwache Andeutungen einer Liebe. Es heißt hier, daß ein Ritter während Johannas Gefangenschaft auf dem

Schlosse Beaurevoir ihr seine Liebe erklärt habe: un chevalier, qui l'y voyoit souvent a essayé, mais sans violence, de lui faire agréer son amour; ce fut sans succès. Ayant un jour, après avoir touché ses mains, voulu devenir plus entreprenant, il fut repoussé avec force, sans injures, avec le sang-froid de la vertu; il en dépose lui-même.[67]) Ferner wird in einem andern Werke ziemlich ausführlich von Liebesanträgen berichtet, die der Ritter Baudricourt ihr gemacht habe.[68]) Es liegt auf der Hand, daß der Dichter durch dieses Liebesmotiv den Konflikt zwischen der weiblichen Natur seiner Heldin und ihrer göttlichen Berufung darstellen wollte. Daß als Ausgangspunkt für diesen inneren Zwiespalt der Bericht in den Quellen gedient hat, wonach Johanna dem König nach der Krönung unter heißen Tränen gesagt habe, daß nun alles, was ihr aufgetragen worden, vollendet sei, ist durchaus wahrscheinlich.

Es heißt hier weiter, daß sie das Mitleid aller Anwesenden erregt habe: & moult faisoit grand pitié à tous ceux qui la regardoient.[69])

Nachdem Johanna ihre Schuld abgebüßt hat und in der Einsamkeit der Natur mit Gott versöhnt ist, zeigt er sich ihr dadurch als der gnädige Gott, daß er ihr von neuem übernatürliche Gaben verleiht. Als die Franzosen während ihrer Gefangenschaft von den Engländern abermals geschlagen werden, der König in höchster Gefahr schwebt, und sie Gottes Hilfe anfleht, da fallen ihr die zentnerschweren Ketten ab, sie eilt in die Schlacht, befreit den König und besiegt den Feind. Diese Szene in unserm Drama dürfte vielleicht durch folgende Stelle bei de l'Averdy veranlaßt sein: — elle se plaint de ce qu'on la tient dans les ceps & avec une chaîne de fer. L'évêque lui répond, qu'il a été ordonné de la garder ainsi, parce qu'elle a déjà voulu s'échapper plusieurs fois des prisons où elle a été retenue.[70]) Sie selbst erzählte vor Gericht: Il est vrai, qu'après être restée plus de quatre mois prisonnière dans la tour de Beaurevoir, j'y fus au désespoir d'apprendre qu'on alloit me livrer aux Anglois, & qu'ils venoient pour se saisir de moi. La peur que j'avois d'eux me décida, malgré la tour, à sauter de haut en bas pour me sauver, ce qui m'a occasionné une grande blessure — j'ai recommandé mon ame à Dieu,

& j'ai fait le signe de la croix avant de faire le saut.[71]) Was diesen Sturz aus dem Turm des Schlosses Beaurevoir anbetrifft, so erzählt Pitaval, daß Johanna bei der Mitteilung von der äußerst bedrängten Lage der Stadt Compiegne, wonach der Feind das Anerbieten der Übergabe abgeschlagen habe und sämtliche Einwohner über die Klinge springen lassen wolle, aufs äußerste empört gewesen sei und sofort beschlossen habe, alles, was in ihrer Macht lag, für die Befreiung der Stadt zu wagen.[72]) Wenn also Brahm glaubt, daß der Dichter zu dieser Schilderung durch die bekannte Kerkerszene in Goethes Faust veranlaßt worden sei, so können wir ihm darin durchaus nicht beistimmen.[73]) Übrigens handelt es sich im Faust um einen ganz natürlichen Vorgang. Faust hatte die Ketten vorher gelöst. Daß sie abfallen, als Gretchen aufspringt, soll nur ein symbolischer Ausdruck für ihre seelische Befreiung sein. Das Drama endet wie in Tiecks „Genoveva" und Goethes „Faust" mit der Apotheose der Heldin. Wenn Jacoby[74]) die Behauptung aufstellt, daß Schiller den von Goethe im Jahre 1797 geschriebenen Prolog im Himmel und auch den geplanten Abschluß der gesamten Dichtung gekannt habe, so können wir ihm darin nicht recht geben, denn es war nicht Goethes Gewohnheit, irgend jemand in seine literarischen Pläne einzuweihen, auch nicht Schiller, wie Eckermann später berichtet.[75]) Vielmehr ist Tiecks Einfluß in der schönen, auch an Offenb. Joh. 10, 1[76]) anklingenden Sterbevision Johannas deutlich. Bei der Jungfrau heißt es:

„Seht ihr den Regenbogen in der Luft?
Der Himmel öffnet seine goldnen Tore,
Im Chor der Engel steht sie glänzend da,
Sie hält den ew'gen Sohn an ihrer Brust,
Die Arme streckt sie lächelnd mir entgegen.
Wie wird mir — leichte Wolken heben mich —
Der schwere Panzer wird zum Flügelkleide.
Hinauf — hinauf — die Erde flieht zurück —
Kurz ist der Schmerz, und ewig ist die Freude!" (V. 3536–44)

Die sterbende Genoveva sagt:

„— Schon spielt um mich des Himmels reiner Schein,
Der Leib sinkt in die tote Erde nieder — — (S. 263)
— Da kam die heilige Mutter mit dem Sohn —" (S. 263)

Übrigens lauten Alcids Worte in Schillers Gedicht: „Das Ideal und das Leben“ ähnlich.[77])

III. Johannas Verhältnis zu ihrer Umgebung.

1. Ihr Verhältnis zu ihrem Vater und ihren Schwestern.

Johannas Vater Thibaut kann es natürlich nicht fassen, daß seine Tochter von Gott gewürdigt wird, seine Pläne auszuführen. Im Prolog erzählt er Raimond, dem Freier Johannas, von ihrem seltsamen Wesen, wie sie in der Nacht das düstere Geisterreich aufsuche, auf den Kreuzweg hintrete und geheime Zwiesprache mit der Luft des Berges pflege und wie sie häufig zu ganzen Stunden unter dem Druidenbaume sitze, den alle glücklichen Geschöpfe fliehen. Denn nicht geheuer sei es hier; ein böses Weib habe

„— Seinen Wohnsitz unter diesem Baum
Schon seit der alten grauen Heldenzeit.
Die Ältesten im Dorf erzählen sich
Von diesem Baume schauerhafte Mären;
Seltsamer Stimmen wundersamen Klang
Vernimmt man oft aus seinen düstern Zweigen.“ (V. 96–101)

Er selbst sah hier ein gespenstisches Weib sitzen, das ihm die dürre Hand entgegenstreckte und ist überzeugt davon, daß es böse Geister seien. Bei de l'Averdy heißt es, daß sie der Zauberei angeklagt worden sei: — c'est d'être suspecte de sortiléges, d'enchantemens, d'invocation de démons & malins esprits, de conversation avec eux, & d'autres faits concernant la foi,[78]) was sie natürlich bestreitet.[79])

Nach Thibauts Meinung nährt sie sündigen Hochmut im Herzen und geht aus Eigenliebe auf den Kreuzweg, wahrscheinlich, weil das Kreuz eine so bedeutende Rolle im Volksglauben spielt.[80]) Die Erzählung von dem Druidenbaume steht auch in den Quellen: — une de ses marraines se vantoit d'en avoir vu vers l'arbre des Fées joignant le village de Dompré.[81]) Thibaut ist fest davon überzeugt, daß seiner Tochter Hochmut ihr zum Verderben gereichen werde; denn

„Hochmut ist's, wodurch die Engel fielen,
Woran der Höllengeist den Menschen faßt.“ (V. 131–32)

Er warnt sie daher und bittet sie den Baum zu fliehen, nicht allein zu bleiben und keine Wurzeln um Mitternacht zu graben, keine Tränke zu bereiten und keine Zeichen in den Sand zu schreiben, denn das Reich der Geister sei leicht aufzuritzen:

„Sie liegen wartend unter dünner Decke
Und leise hörend stürmen sie herauf.
Bleib nicht allein, denn in der Wüste trat
Der Satansengel selbst zum Herrn des Himmels." (V. 153–56)

Hier benutzte Schiller Johannas eigene Erzählung vor Gericht: On dit encore à Donremy qu'on a caché en terre, auprés de l'arbre, une mandragore qui feroit decouvrir des trésors; mais je n'en sais rien de plus.[82]) Mit den von Thibaut erwähnten Tränken treiben die Teufel oft zu ihrem Vergnügen ihr Wesen. In der Literatur werden solche Zaubertränke häufig genannt, so in Macbeth, in Goethes Faust und in seinem Maskenzug: „Der Geist der Jugend" (gedichtet zum 30. Jan. 1782).[83]) Daß das Zeichenschreiben ebenfalls zum teuflischen Wesen gehört, ersehen wir u. a. aus der Idylle: „Der Riesenhügel" (1778) von J. H. Voß, wo der Krämer zum Schäfer sagt:

„Ihr Schäfer da pfuscht doch gewöhnlich
Halb in das Hexengewerb', Herzspann zu vertreiben und Zahnweh,
Koller und Wirbel sogar, durch heimliche Schrift und Besprechung."

Möglich ist ja, daß Schiller diese Worte vorgeschwebt haben.[84]) Quiquerez meint freilich, daß er sich eher an Goethes Schatzgräber erinnert habe:

„Trinke Mut des reinen Lebens,
Dann verstehst du die Belehrung,
Kommst mit ängstlicher Beschwörung
Nicht zurück an diesen Ort",[85])

während Düntzer auf die bekannten Worte Wagners im Faust:

„Berufe nicht die wohlbekannte Schar,
Die strömend sich im Dunstkreis überbreitet usw."

als Vorbild hinweist.[86])

In demselben Auftritt, wo er Raimond von Johannas Wesen erzählt, sagt Thibaut, daß er einen Warnungstraum gehabt, in dem ihm das künftige Geschick seiner Tochter angekündigt worden sei. Dreimal schon habe er sie auf dem Königsstuhl

zu Reims gesehen, auf dem Haupt ein funkelnd Diadem von sieben Sternen, in der Hand das Zepter, aus dem drei Lilien entsprangen, und er, die beiden Schwestern, alle Fürsten, Grafen, Erzbischöfe, ja selbst der König hätten sich vor ihr geneigt. Dieser Traum, bei dem biblische Reminiszenzen[87]) mitspielen und wo auch die Lilien des königlichen Wappens nicht vergessen werden, findet sich ebenfalls in den Quellen: Environs deux ans avant que j'aille trouver le Roi, mon père apprit en songe que je m'en irois un jour avec des gens d'armes, ce qui m'ai fait surveiller avec un soin extrême, & tenir dans la plus grande sujétion pendant ma jeunesse. Mon père en avoit même une telle frayeur, qu'il disoit qu'il me noyeroit plutôt que de le souffrir.[88])

Unzweifelhaft hat Schiller diesen Traum hier geschickt eingeschaltet, um die späteren Ereignisse anzudeuten, ähnlich wie Shakespeare dies tut in Heinrich VI., 2. Teil, wo Eleanor am Anfang der dramatischen Handlung (I, 2) ihren Traum erzählt:

„Me thought I sat in seat of majesty
In the cathedral church of Westminster,
And in that chair where kings and queens are crown'd,
Where Henry and dame Margaret kneel'd to me,
And on my head did set the diadem."

Es ist sogar nicht ausgeschlossen, daß Schiller durch diese Stelle zur Einschaltung des Traumes angeregt worden ist. Jedenfalls ist es sicher, daß er alle 3 Teile des „Heinrich VI." im Jahre 1797 gelesen hatte.[89]) Auch im „Julius Cäsar" ist Calpurnias Traum eine Warnung und eine Vorbedeutung des späteren Ereignisses (II, 2).

Durch die Erzählung des Traumes wird es auch erklärlich, daß Thibaut, — der bei Schiller ein reicher Landmann ist, um seiner späteren Anklage mehr Nachdruck zu geben —, als er bei der Krönungsfeier das bleiche und verstörte Antlitz seiner Tochter sieht, es wagen darf, vor den König zu treten und seine eigene Tochter anzuklagen:

„Laßt sie den Arm aufstreifen, seht die Punkte,
Womit die Hölle sie gezeichnet hat." (V. 2995—96)

Denn ihm kam es darauf an, sie aus der Gewalt des Teufels zu befreien und ihre Seele zu erretten, möge auch

ihr Leib sterben. Diese Anklage des Vaters erinnert an Shakespeares Othello, wo Brabantio auch seine Tochter Desdemona anklagt.[90]) In einem alten Buche über Hexen wird berichtet, wie die Hexen vom Teufel mit einem Merkmal versehen, „gezeichnet" werden. Wörtlich heißt es hier: „Der Teufel pfleget auch wohl öffters seinen lieben Getreuen, sobald er einen Bund mit ihnen gemacht, dieselbe in seinem Nahmen getauffet . . . ein Merckmal und Zeichen einzudrücken, entweder hinter den Ohren, im Nacken . . . oder unter den Arm . . .[91]) daher auch erfahrne Scharfrichter am ersten nach solchen Merck-Zeichen fragen."[92])

Daß Schiller statt der geschichtlichen Brüder zwei Schwestern der Jungfrau auftreten läßt, dürfte auf Shakespeares „König Lear", das für den Aufbau des Dramas vorbildlich gewesen ist,[93]) zurückzuführen sein. Diese Schwesteru läßt er älter sein als Johanna, ohne Zweifel, um Johannas bescheidenes Wesen dadurch noch mehr hervortreten zu lassen. Nach Raimonds Worten im Prolog (2. Auftr.), hat sie ihren beiden Schwestern gedient, wie eine niedre Magd die schwersten Pflichten still gehorsam geübt.

Beide haben Johanna deshalb geliebt und freuen sich darauf, sie bei der Krönungsfeier wiederzusehen und zu begrüßen. Sie sind sprachlos über Johannas Herrlichkeit und glauben anfangs, daß sie zu hochmütig geworden sei, um mit ihnen zu sprechen. Die bescheidenere Louison will daher nach ihrer Heimat zurückkehren, als sie Johanna gesehen hat, während Margot, die den Stolz auf Johannas Glanz und Herrlichkeit nicht verbergen kann, Bertrand fragt, ob er glaube, daß sie sich ihrer schämen werde. Das frühere herzliche Verhältnis ist sofort wiederhergestellt, als Johanna sich an ihre beiden Schwestern wendet mit den Worten:

„Ich werf' ihn von mir, den verhaßten Schmuck,
Der euer Herz von meinem Herzen trennt,
Und eine Hirtin will ich wieder werden.
Wie eine niedre Magd will ich euch dienen
Und büßen will ich's mit der strengsten Buße,
Daß ich mich eitel über euch erhob!" (V. 2933–38)

So und nicht anders mußte sie sprechen, wenn Louison und Margot sie verstehen sollten. Daß man in den letzten

Worten einen Anhaltspunkt für die Eitelkeitshypothese hat finden wollen, die u. a. von Valentin vertreten wurde, wonach die Hauptschuld der Jungfrau auf ihrem Hochmut und ihrem Dünkel beruhe, ist uns unbegreiflich.[94])

2. Ihr Verhältnis zum König.

Der König wird uns den Wundern gegenüber als sehr skeptisch geschildert. Es war ihm einmal prophezeit worden, daß sein Reich auf wunderbare Weise errettet werden würde. Er glaubte aber nicht daran. Erst als die Ratsherren von Orleans ihn vergebens um Hilfe angefleht, als er seine verzweifelte Lage erkannt und seine geliebte Sorel ihm alle ihre Juwelen und Schlösser angeboten hatte, um mit ihrem Erlös den Sold zu bezahlen, wird das alte Wort in seiner Erinnerung wieder wachgerufen:

„Ja, nun erfüllt sich mir ein altes Wort
Der Weissagung, das eine Nonne mir
Zu Clermont im prophet'schen Geiste sprach.
Ein Weib, verhieß die Nonne, würde mich
Zum Sieger machen über alle Feinde
Und meiner Väter Krone mir erkämpfen." (V. 651—56)

Er glaubt zwar, daß Agnes dieser Engel sei. Doch ist er fest davon überzeugt, daß es Gottes Wille sei, daß Frankreich verloren gehen und das Geschlecht der Valois aufhören solle zu regieren. Darum will er jenseit der Loire fliehen. Durch diese Weissagung wird daher erreicht, daß der Eindruck von der göttlichen Berufung der Jungfrau noch kräftiger hervorgehoben wird. Auch hier hat Schiller die Quellenschriften zugrunde gelegt; hier heißt es: ... une femme, nommée Marie d'Avignon, s'étoit présentée précédemment à Charles VII., qu'elle avoit prétendu qu'il lui avoit été révélé que le royaume de France devoit souffrir encore beaucoup, ce qui n'étoit pas difficile à imaginer dans l'état des choses, & qu'il tomberoit dans une grande désolation. Elle avoit ajouté qu'il lui avoit été présenté en vision des armes, qui l'effrayèrent beaucoup, dans la crainte qu'elles ne fussent destinées pour elle; ... qu'elles devoient être portées par une certaine Pucelle, qui viendroit dans la suite, & qui devoit délivrer la France de

ses ennemis.[95]) Anderswo wird sie une religieuse genannt.[96]) Auf den Namen Clermont war Schiller in seinen Quellen sehr häufig gestoßen.[97])

Der König hat so sehr zu hoffen aufgehört, daß er bei der Mitteilung von dem Siege seines Heeres nicht daran glauben kann und La Hires Nachricht als fabelhaftes Gerücht bezeichnet. Erst nachdem Raoul alle Einzelheiten berichtet hat, fragt er den Erzbischof ganz betroffen, ob er Wundern glauben dürfe. Eben weil er an der göttlichen Sendung Johannas zweifelt, läßt er Dunois seinen Platz einnehmen und diese mit den Worten anreden: „Bist du es, wunderbares Mädchen —“, die sehr an Reigniers, des Herzogs von Anjous Worte bei Shakespeare anklingen (Heinr. VI., I, 1, 2):

„Fair maid, is't thou wilt do these wondrous feats?“

Schiller zeigt uns den König so skeptisch, damit der Umschlag, als er nicht länger an dem göttlichen Walten zweifeln kann, um so kräftiger auf uns wirke. Daher wird er durch die göttliche Beglaubigung der Jungfrau sofort überzeugt und ruft aus: „Dich hat der höchste Gott gesendet!“ (V. 1043), worauf er das heilige Mädchen, wie er sie nennt, bittet, das Heer zu führen. Diesen Glauben bewahrt er später noch, als Johanna La Hires und Dunois' Liebesanträge abweist:

„Dich treibt des Geistes Stimme jetzt, es schweigt
Die Liebe in dem gotterfüllten Busen — (V. 2233—34)
— Jetzt hast du rettend Tausende beglückt
Und einen zu beglücken wirdst du enden!“ (V. 2245—46)

Als Johanna darauf erwidert:

„Des Himmels Herrlichkeit umleuchtet euch,
Vor eurem Aug' enthüllt er seine Wunder,
Und ihr erblickt in mir nichts als ein Weib“, (V. 2252—54)

ist dies sicher in Verbindung mit Johannas äußeren Erfolgen der Grund dafür, daß der König später seine Auffassung geändert hat, indem er nunmehr geneigt ist, in ihr eine göttliche Erscheinung zu sehen.

Im 10. Auftritt des 4. Aufzuges sagt er zu ihr:

„Wenn du von Menschen bist gezeugt wie wir,
So sage, welches Glück kann dich erfreuen?

Doch wenn dein Vaterland dort oben ist,
Wenn du die Strahlen himmlischer Natur
In diesem jungfräulichen Leib verhüllst,
So nimm das Band hinweg von unsern Sinnen
Und laß dich sehn in deiner Lichtgestalt,
Wie dich der Himmel sieht, daß wir anbetend
Im Staube dich verehren." (V. 2961—69)

So steigert sich mit der dramatischen Handlung der Glaube des Königs an Johannas Berufung; dadurch wird auch der innere Zwiespalt in der Seele der Jungfrau noch stärker kontrastiert. Hierbei ist Schiller zweifellos wieder von Tieck beeinflußt worden. Was er den König hier sagen läßt, erinnert deutlich an die Worte Siegfrieds, als er Genoveva wieder in der Wüste trifft: „Bist du von Gott, so zeige dich am Licht" und an die gleich darauf folgenden:

„Wer bist du denn? Und wie ist denn dein Name?
Hast du von je in dieser Wüst' gewohnt,
Wie, oder bist du sonst ein Mensch gewesen
Wie andere auch" — — (S. 244)

Peppmüller weist auf Homer hin. Hier ist Telemach geneigt, seinen Vater, den Athene aus einem Bettler in einen schönen Helden verwandelt hat, für einen Gott zu halten.[98])

3. Ihr Verhältnis zu den übrigen Personen.

Johannas Feinde glauben alle, daß sie entweder im Bunde mit dem Teufel stehe oder eine Gauklerin sei. Talbot, der Atheist, der natürlich auch nicht an das Dasein höllischer Mächte glaubt, nennt sie das Furchtbild der erschreckten Einbildung (II, 3) und eine Gauklerin, welche die gelernte Rolle der Heldin spiele (II, 5), und fährt nach der verlorenen Schlacht den Herzog von Burgund an:

„Vom Teufel unsrer Narrheit! Wie, Burgund?
Schreckt dies Gespenst des Pöbels auch die Fürsten?
Der Aberglaube ist ein schlechter Mantel
Für eure Feigheit." (V. 1247—50)

Isabeau meint, daß ihr Sohn des Satans Kunst zu Hilfe gerufen habe. Sie selbst will dieser höllischen Macht Trotz bieten und das Heer gegen Johanna führen (II, 2). Sie schilt

die Soldaten feige Memmen und ist bestürzt über den Zank zwischen Talbot und dem Herzog von Burgund:

„Wie wirkt der Hölle Gaukelkunst, die uns
Im Treffen so verderblich war, auch hier
Noch fort, uns sinnverwirrend zu betören?“ (V. 1321—23)

Während die Soldaten von wahnwitzigem Schrecken ergriffen werden, sobald sie die Jungfrau erblicken und in alle Richtungen fliehen, prahlt Lionel damit, daß er das Gespenst lebend fangen und auf seinen Armen hinüber ins britannische Lager, zur Lust des Heeres, tragen werde (II, 3). Als Johanna im Lager erscheint, glauben sie, daß sie mit des Teufels Hilfe durch die Luft gekommen sei (II, 5).

Auch der Herzog von Burgund glaubt anfangs, daß sie im Bunde mit dem Teufel stehe; in diesem Gedanken findet er Trost:

„Das muß uns trösten, wir sind nicht von Menschen
Besiegt, wir sind vom Teufel überwunden.“ (V. 1245—46)

Als er ihr daher mit geschlossenem Visier begegnet, will er sie sofort töten und ruft ihr zu:

„Verderblich Blendwerk! Fahre zu der Hölle
Zurück, aus der du aufgestiegen bist.“ (V. 1689—90)

Wie Lionel, so ändert auch er später seine Meinung, als es Johanna gelungen ist, ihn für Frankreichs Sache zurückzugewinnen:

„Bin ich durch Zaubersmacht geblendet,
So ist's durch eine himmlische Gewalt,
Mir sagt's das Herz, sie ist von Gott gesendet.“ (V. 1802—4)

Auf französischer Seite zweifelt eigentlich nur Du Chatel bis zuletzt an ihrer göttlichen Sendung, weshalb er bei der Anklage des Vaters ausruft:

„Ich sehe, was ich seh'! Ich hab' es längst
Gefürchtet.“ (V. 2749—50)

Der Erzbischof dagegen wird gleich bei dem ersten Begegnen mit Johanna von der Göttlichkeit ihres Auftrages überzeugt:

„Vor solcher göttlichen Beglaubigung
Muß jeder Zweifel ird'scher Klugheit schweigen. (V. 1111—12)
— Nur Gott allein kann solche Wunder wirken“, (V. 1114)

denn solche Dinge geschehen nicht jeden Tag:

„Nicht zweimal kommt im rechten Augenblick
Wie heut' die Hand des Retters aus den Wolken." (V. 2012—13)

Sorel kniet vor ihr nieder (IV, 2) und betet den Unsichtbaren in ihr an. Auch dann noch, als Johanna sich in den tiefsten Schoß der Erde wünscht und wiederholt von ihrer Sünde und Schande spricht, glaubt Sorel fest an sie und sagt nur:

„Wer möcht' es fassen, was dein heilig Herz,
Der reinen Seele Zartgefühl erschreckt." (V. 2709—10)

Eine besondere Stellung nehmen hier La Hire und namentlich Dunois ein. Auch jener ist von Johannas göttlichem Schutze überzeugt und fürchtet sich nicht, unter ihr einer Welt von Feinden Trotz zu bieten:

„Nicht eine Welt in Waffen fürchten wir,
Wenn sie einher vor unsern Scharen zieht.
Der Gott des Sieges wandelt ihr zur Seite,
Die führ' uns an, die mächtige, im Streite!" (V. 1132—35)

und zum Herzog von Burgund, der mit Johanna kämpfen will, sagt er, daß er zuerst seine eigene Brust durchbohren müsse, denn er wolle schützen „der Prophetin heilig Haupt" (V. 1707).

Dunois wird bei Johannas Erscheinen sofort von ihrem äußeren Anblick ergriffen und bedarf keiner göttlichen Beglaubigung, denn ihren Augen, der reinen Unschuld ihres Angesichts, glaubt er sofort (I, 10). Er ist es deshalb auch, der den Vorschlag macht, sie an die Spitze des Heeres zu stellen (I, 10). Daß er auch ihren Wundern glaubt, geht daraus hervor, daß er ihr blind folgen will, wohin sie das Heer führt:

„Ihr Seherauge soll uns leiten,
Und schützen soll sie dieses tapfre Schwert!" (V. 1131—32)

Beiden, Dunois und La Hire, ist aber gemeinsam das persönliche Interesse, das sie an der Jungfrau nehmen. Beide, alte Waffenbrüder und treue Freunde, lieben Johanna, und jeder möchte sie besitzen (III, 1). Sie sind beide um sie besorgt, wenn sie, und sei es nur auf kurze Zeit, sie aus den Augen verloren haben (III, 8), und werben um sie vor dem

König (III, 4). Bei beiden ist das persönliche Interesse an Johanna so stark, daß sie sie zu überreden suchen, ihrer Aufgabe untreu zu werden. Dunois glaubt, daß Johannas weitere Hilfe, nachdem sie das Heer ins feindliche Lager geführt hat, nicht mehr nötig sei, weshalb er sie bittet, von dem Kampfe zurückzubleiben und dem eigenen Heere die blutige Entscheidung zu überlassen (II, 4). La Hire wünscht dagegen, daß sie die Fahne noch vortrage, bittet sie aber, mit dem Schwerte nicht zu kämpfen, da der Gott der Schlachten blind und ohne Schonung walte (II, 4). Natürlich weist Johanna beide Forderungen mit Entschiedenheit zurück, da sie noch nicht vollendet, was ihr Gott geheißen. Fast alle, die bisher an Johanna geglaubt haben, verlieren ihren Glauben an sie bei der Anklage des Vaters in der Donnerszene. Auf einmal wird es ihnen jetzt klar, daß sie eine Hexe ist. Nur zwei zweifeln auch jetzt noch an ihrer Schuld, Dunois und Raimond. Als sie von allen verlassen ist, bittet jener sie noch, sich seinem Arme zu vertrauen, mit dem er ihre gute Sache verteidigen wolle. Als sie aber auch jetzt seine ausgestreckte Hand zurückweist, und Du Chatel noch die Kunde bringt, daß Johanna verbannt sei und die Stadt verlassen solle, da verläßt auch er sie (IV, 12, 13). Der an Goethes Brackenburg in Egmont erinnernde Raimond[99]) ist der einzige, der ihr in die Verbannung folgt, aus persönlicher Anteilnahme an ihrem weiteren Geschick. Als sie allein sind, mahnt er sie, in sich zu gehen, sich mit Gott zu versöhnen und reuig in den seligmachenden Schoß der heiligen Kirche zurückzukehren.

IV. Die Jungfrau vor der Begegnung mit dem schwarzen Ritter.

Ehe wir zur Betrachtung der Szene mit dem schwarzen Ritter übergehen, ist es notwendig, einen klaren Überblick über Johannas Entwicklung von ihrer Berufung bis zu dieser Szene zu gewinnen und zu untersuchen, ob und wie weit sie ihrem göttlichen Auftrag gerecht geworden ist und die an diesen geknüpften Bedingungen erfüllt hat. Unsere bereits ausgesprochene Ansicht, daß die Szene, wo Johanna dem König ihre Berufung mitteilt, früher entstanden ist als die Prolog-

szene, findet ihre Bestätigung auch im Drama selbst, denn hier heißt es u. a. im 1. Auftritt des 4. Aufzuges:

„Wärst du nimmer mir erschienen,
Hohe Himmelskönigin!“

Ferner fügt sie der Beschreibung der Fahne die Worte hinzu: „Denn also zeigte mir's die heil'ge Mutter“ (V. 1162); auch könnten wir hier an den späteren Ausruf erinnern: „Furchtbare Heil'ge, deine Hand ist schwer“ (V. 3242). Jedoch berechtigt nichts daran zu zweifeln, daß der Dichter die Prologszene nicht als die wirkliche Berufung aufgefaßt wissen will. Wenn dem aber wirklich so ist, so läge hier ein dramatischer Fehler vor, den man Schiller nicht zumuten darf. Die kleine Ungenauigkeit der Berufung durch Gott im Prolog und durch die heilige Mutter in I, 10 u. ö. ist für den weiteren Verlauf der Handlung von keinem Belang. Es muß aber als eine glückliche Eingebung angesehen werden, daß der zweite Bericht nicht wörtlich mit dem ersten übereinstimmt. Man darf nämlich nicht vergessen, daß der Dramatiker bei der Ausarbeitung seines Werkes die Zuschauer stets vor Augen hat. Wären die Berichte völlig gleichlautend gewesen, so hätte der dramatische Eindruck sicher eine nicht unwesentliche Einbuße erlitten.

Es ergeben sich dann folgende Gesichtspunkte:

1. Johanna soll auf Erden Gottes Werkzeug sein. Sie soll den König nach Reims führen und ihm die Krone aufs Haupt setzen.

2. Dazu ist erforderlich, daß sie das Heer in die Schlacht führt und selbst mitkämpfend den Feind besiegt.

3. Um dies zu können, muß sie der irdischen Liebe widerstehen.

4. Dafür soll sie nach vollbrachter Tat hienieden mit kriegerischen Ehren bedeckt werden und dort oben groß sein.

Über den ersten Punkt herrscht unter den Erklärern keinerlei Uneinigkeit. Dagegen zweifelt hinsichtlich des zweiten Punktes ein Teil von ihnen, ob Johanna die Waffen ergreifen und mit eigner Hand am Kampfe teilnehmen solle. Zur Rechtfertigung ihrer Ansicht führen sie an, daß sie nach den von Schiller benutzten Quellen nicht einen einzigen Feind

getötet habe (vgl. dagegen Hist. du siege).[100]) Aus den beiden Berichten geht aber mit voller Deutlichkeit hervor, daß dies ein Teil ihrer Aufgabe sei. Im Prolog lesen wir, daß sie die Glieder in rauhes Erz schnüren, die zarte Brust mit Stahl bedecken und, wie die rasche Schnitterin die Saat, den stolzen Überwinder niederschlagen solle. Auch dem Könige erzählt sie, daß die heilige Mutter ihr befohlen habe, die Feinde ihres Volkes zu vertilgen und dazu ihr ein Schwert gegeben habe. Sie nennt sich deshalb auch die Kriegerin des höchsten Gottes (III, 4); Sorel findet sie der strengen Pallas ähnlich (IV, 1). Hier drängt sich uns wieder die vorher schon berührte Frage auf, warum sie vom König Schwert und Fahne verlange, wenn ihr beide schon von der heiligen Mutter überreicht worden sind. Die Antwort kann nur lauten: Der Dichter wollte den vorliegenden geschilderten Stoff in einem möglichst weiten Umfange verwerten.[101]) Nach eingehendem Studium seiner Quellen arbeitet er den bereits seit einigen Monaten entworfenen Plan teilweise sogar bis ins Einzelne aus. Er war sich hierbei natürlich darüber klar, was er von dem geschichtlich Überlieferten in seinem Drama benutzen wolle; also auch darüber, daß das Schwert der Jungfrau als göttliches Beglaubigungsmittel vor dem König dienen solle. Es ist daher sehr wahrscheinlich, daß der Bericht von der Überreichung des Schwertes und der Fahne durch die heilige Mutter, eben weil er in den Quellen nicht enthalten ist, als eine später ausgefüllte Lücke angesprochen werden muß. Unsere Auffassung wird dadurch bestätigt, daß es durchaus die Absicht des Dichters war, Johanna als die streitende Jungfrau darzustellen.

In der Verheißung der kriegerischen Ehren fand er das Motiv zu ihrer Erhebung in den Adelsstand (III, 4). Diese erzählt er einmal, weil er sie in seinen Quellenschriften fand, und zweitens, damit er dadurch die ganze Tiefe ihres Falles nach der Verbannung dem Zuschauer zum Bewußtsein bringen konnte.

Diese ihre Ehrung ist genau nach den Quellen geschildert. Hier heißt es: — il (Charles VII.) accorda à Jeanne, à son père, à sa mère & à ses frères l'anoblissement, non seulement de leur posterité masculine, mais aussi de toute leur descendance

féminine, & des armes d'azur à une épée d'argent à pal, croisée & pommetée d'or, soutenant de la pointe une couronne d'or, & cotoyée de deux fleurs-de-lys de même.[102])

Hier möchte ich zu der durch Evers,[103]) Prosch,[104]) Valentin,[105]) Ernst Müller,[106]) Hedwig Bona[107]) und andere vertretene Selbstüberhebungshypothese Stellung nehmen, die sich auf einige der schon besprochenen Stellen stützt und als eine Weiterentwicklung der jetzt wohl von den meisten als irrtümlich aufgegebenen Eitelkeitshypothese aufzufassen ist. Evers, einer der Hauptvertreter dieser Hypothese, führt als Beweis die von Böttiger angeblich Schiller zugeschriebenen Bemerkungen über die Jungfrau von Orleans an (26. Nov. 1801).[108]) Diesem Versuche eines Beweises ist schon deshalb keine Bedeutung beizumessen, weil Böttigers Berichte keinen Anspruch auf unbedingte Zuverlässigkeit machen können und in mehr als einem Punkte irregeleitet haben.[109]) Auch hier geht Böttiger von einer falschen Voraussetzung aus, wenn er behauptet, daß Johannas Liebe die göttliche Strafe dafür sei, daß sie die Nemesis beleidigt und ein Wort ausgesprochen habe, wozu sie von Gott nicht beauftragt gewesen sei, nämlich das Wort III, 9 zum schwarzen Ritter:

„Nicht aus den Händen leg' ich dieses Schwert
Als bis das stolze England untergeht."

Es heißt aber wie bekannt bei Schiller nicht „untergeht", sondern „niederliegt", und dies zu sagen war Johanna durchaus berechtigt, da die Niederwerfung Englands mit zu ihrer Sendung gehörte. Nach Evers hat sie sich vor der Lionelszene in eine tragische Doppelschuld verstrickt, die darin bestehen soll, daß sie ihren Prophetenberuf durch ihre persönliche Teilnahme am Einzelkampf und durch das Erschlagen einzelner Feinde überschritten und in einer momentan exaltierten Selbstüberhebung ihre irdisch-natürlichen Beziehungen verleugnet und sich den Engeln gleichgestellt habe. Er sucht also die Wurzel ihrer Schuld in der Hybris der Leidenschaft und der Ate des Wahns und der maßlos erregten Phantasie. Valentin stimmt Evers in allen Hauptpunkten bei. Er weist mit Recht darauf hin, daß die mittelalterlich-christliche Anschauungsweise nur als Kunstmittel in diesem Drama zu gelten

habe, ähnlich wie in Goethes Faust, wo dieser Anschauungsweise gemäß die Erde im Mittelpunkt der Schöpfung stehend und wo böse und gute Geister als wirkliche Wesen gedacht werden müßten. Das Wesen der mittelalterlich-christlichen Lebensanschauung sei die Selbstüberwindung, und zum weiteren Beweise seiner Ansicht zieht er Schillers Ballade „Der Kampf mit dem Drachen“ heran. Diese im Jahre 1798 entstandene Ballade verdankt ihre Entstehung einer Anregung Goethes.[110]) Wenn man den vorhandenen geschichtlichen Stoff mit der poetischen Ausgestaltung vergleicht,[111]) so zeigt sich, daß dem Dichter alle Einzelheiten der Handlung vorgelegen haben, auch der Zorn des Großmeisters über den Ungehorsam des Ritters, wenn er auch natürlich den Begriff der Selbstüberwindung bedeutend vertieft hat. Es liegt auf der Hand, daß sich die Idee dieses Dramas durch eine vergleichende Betrachtung einer einzelnen Ballade nicht erklären läßt, wenn auch einzuräumen ist, daß Valentin seine weiteren Ausführungen diesem Grundgedanken angepaßt hat.

Es ist vorher dargelegt worden, wie die verschiedenen Personen des Dramas zu ihrer Auffassung von Johannas Charakter kommen mußten und wie diese Auffassung verschieden war. Der Vater mußte glauben, daß seine Tochter im Bunde mit dem Teufel stände, die Schwestern konnten nicht anders als annehmen, daß ihre Schwester im Glanz eitel geworden sei usw. Wenn Valentin nun die Worte des Vaters und der Schwestern anführt, um damit ihre Selbstüberhebung zu beweisen, so ist dies durch nichts gerechtfertigt. Dadurch läßt sich gerade das Umgekehrte beweisen, denn als Johanna nach ihrer Abwesenheit von der Heimat zum ersten Mal wieder mit ihren Schwestern spricht, zeigt sie sich voll Liebe und Demut, also ganz so, wie sie sich ihnen gegenüber immer gezeigt hatte, und auf die furchtbare Beschuldigung des Vaters antwortet sie kein Wort. Da sie durch die göttliche Gnade berufen wird, Gottes Werkzeug zu sein, hätte sie leicht versuchen können sich besser als alle andern Menschen zu dünken. Der Beweis dafür, daß sie dies wirklich tat, scheint mir aber nicht erbracht zu sein. Der zweifachen Berufung haben wir mehrmals gedacht. Auch Valentin hält den Monolog im Prolog für später entstanden, im Gegensatz zu Ernst Müller,

der die Ansicht vertritt, daß der Prolog unmöglich später entstanden sein kann als die übrigen Teile.[112]) Wenn Valentin schon hier eine Selbstüberhebung der Jungfrau erkennen will, so können wir ihm in keiner Weise beipflichten. Läßt der Dichter sie doch hier die Worte sprechen:

„So ist des Geistes Ruf an mich ergangen,
Mich treibt nicht eitles irdisches Verlangen." (V. 399—400)

Überlegen wir, welche Versuchungen Johanna zu überwinden hat, so muß uns der Gedanke kommen, daß ein junges Mädchen dieser Titanenaufgabe nicht gewachsen sein werde, daß sie berauscht werden müßte von all den Huldigungen der Fürsten und der Ritter, daß sie der Liebe, die ihr entgegengebracht wurde, nicht widerstehen und daß ihre Kraft versagen würde bei der besonders schweren Pflicht, ihren Gegnern mit eigener Hand den Todesstoß zu versetzen. Und doch, wie schlicht ist trotz der Zentnerschwere ihrer Aufgabe ihr Bericht vor dem König (I, 10), als sie gleich nach ihrer Berufung auf der Bühne erscheint. Bescheiden und doch mit edlem Anstand antwortet sie dem Erzbischof, der sich nach ihren Eltern und ihrer Heimat erkundigt:

„Ehrwürd'ger Herr, Johanna nennt man mich,
Ich bin nur eines Hirten niedre Tochter
Und hütete die Schafe meines Vaters
Von Kind auf." (V. 1046—49)

Ganz besonders ist sie sich bewußt, daß die Demut von allen Zierden die schönste ist, denn sie sagt zum König:

„Der hohen Demut leuchtet hell dort oben,
Du beugtest dich, drum hat er dich erhoben." (V. 1120—21)

In ihrer eigenen Demut bittet sie den Erzbischof, seine priesterliche Hand auf sie zu legen und ihr den Segen zu erteilen. Freilich stößt uns der Ton ab, in dem sie zum englischen Herold spricht:

„Herold, du lügst! Der Lord spricht nicht durch dich.
Nur die Lebend'gen sprechen, nicht die Toten", (V. 1191—92)

da er doch die Wahrheit sagt, daß er vom Feldherrn kommt.

Wahrscheinlich läßt der Dichter sie so sprechen, weil ihm der scharfe Brief vorschwebte, den die geschichtliche Johanna an die Engländer geschrieben haben sollte und den er auch bei der weiteren Unterredung der Jungfrau mit dem Herold benutzt.[113]) Auch wird sie über die Art, wie der Herold zum König zu sprechen wagt, die schon Dunois zu den Worten hinriß:

„Nichtswürd'ger Herold! Niederträcht'ger Bube!
Erfrechst du dich, den König der Franzosen
Auf seinem eignen Boden zu verleugnen?“ (V. 1174—76)

bis aufs äußerste empört gewesen sein.

Bald darauf sehen wir sie im feindlichen Lager (II, 4). Hier erscheint sie ganz als Kriegerin. Mit flammenden Worten feuert sie die Soldaten an und befiehlt ihnen, Fackeln in die Zelte der Feinde zu schleudern, damit die Wut der Flammen das Entsetzen vermehre und die Feinde der drohende Tod rings umfange. Hier ist es auch, wo sie Dunois' und La Hires Versuche, sie von der weiteren Teilnahme am Kampfe abzuhalten, mit der vorher erwähnten Begründung zurückweist.

Es folgt die Montgomery-Szene. Kaum hat Montgomery die grimmige Jungfrau erblickt, so weiß er auch, daß ihm ein Kampf auf Leben und Tod bevorsteht. Bedürfte es noch eines weiteren Beweises dafür, daß Johanna vom Dichter als selber kämpfend gedacht wird, so hätten wir ihn hier. Rasch tritt die Jungfrau dem Jüngling entgegen, um ihn sofort zu töten, weil eine britische Mutter ihn zeugte. In seiner Todesangst wirft er sich ihr zu Füßen, wirft Schwert und Schild von sich und fleht sie um sein Leben. Er sucht sie dadurch von ihrem Vorhaben abzubringen, daß er ihr von seinem Vater erzählt, der im schönen Wallis wohne und mit Freuden den geliebten Sohn mit reichem Golde loskaufen würde, wenn er wüßte, daß er noch am Leben sei. Der Jüngling rührt sie, doch ihn zu schonen, hat sie kein Recht. Denn „tödlich ist's der Jungfrau zu begegnen (V. 1598). Sie läßt ihn wissen, daß sie dem Geisterreich durch einen furchtbar bindenden Vertrag verpflichtet sei, alles Lebende zu töten, das ihr der Schlachten Gott verhängnisvoll entgegenschicke. Wer sieht nicht in diesen und den folgenden Worten auf den ersten Blick,

wie sie mit sich kämpft, wie schwer es ihr wird, ihre Pflicht zu erfüllen. Daher ist ihre Rede so wenig überlegt, sind ihre Bilder ins ungeheuerliche gesteigert, gleichsam als ob sie ihr allzu fühlendes Herz hinter ihnen verbergen wolle. Auch Montgomery entgeht es nicht, daß sie seinem Flehen zugänglich ist und erwidert ihr:

„Furchtbar ist deine Rede, doch dein Blick ist sanft,
Nicht schrecklich bist du in der Nähe anzuschauen,
Es zieht das Herz mich zu der lieblichen Gestalt." (V. 1603—05)

Er beschwört sie bei ihrem Geschlecht, dann „bei der Liebe waltendem Gesetz, dem alle Herzen huldigen", ihn zu schonen; als auch das nichts hilft, vertraut er ihr an, daß er daheim eine holde Braut, schön wie sie selbst, blühend in der Jugend Reiz, hinterlassen habe und endlich bittet er sie, sich seiner jammervollen Eltern zu erbarmen. Sein Todesurteil aber liest er in ihren Worten, daß ihr Panzer kein Herz decke und daß er lauter irdisch fremde Götter anrufe, die ihr nicht heilig und verehrlich seien. Welch tiefen Widerhall seine Schilderung in ihrer Brust gefunden hat, zeigen deutlich ihre Worte:

„— Nicht des Schwerts gewohnt ist diese Hand,
Die den unschuldig frommen Hirtenstab geführt.
Doch weggerissen von der heimatlichen Flur,
Von Vaters Busen, von der Schwestern lieber Brust,
Muß ich hier, ich muß — mich treibt die Götterstimme, nicht
Eignes Gelüsten — euch zu bitterm Harm, mir nicht
Zur Freude, ein Gespenst des Schreckens, würgend gehn,
Den Tod verbreiten und sein Opfer sein zuletzt!" (V. 1656—63)

Und nun erst fordert sie ihn auf, um des Lebens süße Beute zu kämpfen und Schild und Schwert zu ergreifen. Als sie ihn getötet, ruft sie aus:

„Erhabne Jungfrau, du wirkst mächtiges in mir!"

Diese Worte, die an Faust erinnern:

„Erhabner Geist, du gabst mir, gabst mir alles,
Worum ich bat",

strömen aus ihrem dankerfüllten Herzen. Sie dankt der heiligen Jungfrau, daß sie ihr die Kraft gegeben, ihre göttliche Sendung

zu erfüllen, daß das Schwert sich in der zitternden Hand selbst regiert habe, als wäre es ein lebend'ger Geist, und dies in einem Augenblicke, wo ihre Seele schon zu Mitleid schmolz und ihre Hand erbebte, „als bräche sie in eines Tempels heiligen Bau, den blühenden Leib des Gegners zu verletzen" (V. 1681—82). Nach Valentin soll Johannas Selbstüberhebung, nachdem sie immer mehr sich gezeigt habe, in dieser Szene entscheidend hervortreten.[114]) Hier kann von einer Selbstüberhebung keine Rede sein, vielmehr sehen wir den höchsten Grad der Selbstüberwindung. Gewiß, der Dichter hat dies Zusammentreffen mit Montgomery zur Motivierung ihres späteren Falles eingeschaltet, aber eine Schuld Johannas vermögen wir hier nicht zu erkennen.[115]) Bekanntlich finden sich in dieser Episode deutliche Anklänge an Homers Iliade, besonders erinnert sie an die Begegnung Achills mit Lykaon, dem Sohne Priamos' im 21. Buche,[116]) aber auch an andere Stellen.[117]). Was die Zeit der Abfassung dieser Episode betrifft, so dürften die drei Szenen etwa Ende Oktober und Anfang November 1800 entstanden sein.[118]) Die Benutzung des antiken Trimeters ist auf Goethes Anregung zurückzuführen,[119]) der im September desselben Jahres dem Dichter seine in diesem Versmaß geschriebene Helenadichtung vorgelesen hatte.[120]) Auch wurde Schiller durch Goethe mit Humboldts Abhandlung über den Trimeter bekannt.[121]) Es heißt, daß er diese Szenen mit ganz besonderer Sorgfalt ausarbeitete.[122])

Nachdem es Johanna gelungen war, den Herzog von Burgund für die französische Sache zurückzugewinnen, tritt sie erst nach der Aussöhnung zwischen dem König und dem Herzog wieder auf. Diesmal erscheint sie im Harnisch, aber ohne Helm und trägt einen Kranz im Haar. Als der König sie erblickt, begrüßt er sie mit den Worten:

„Du kommst als Priesterin geschmückt, Johanna,
Den Bund, den du gestiftet, einzuweihn?" (V. 2026—27)

An diesem Haarschmuck haben verschiedene Erklärer Anstoß genommen und Johanna der Eitelkeit beschuldigt. Unserer Meinung nach bedient der Dichter sich des Kranzes als eines äußeren Zeichens, daß diese ganze Szene auf den Frieden gestimmt sei. Daher drängt sich dem Herzog bei Johannas

Anblick sofort der Vergleich zwischen der kriegerischen und der mit einem Kranz geschmückten Jungfrau auf:

„Wie schrecklich war die Jungfrau in der Schlacht,
Und wie umstrahlt mit Anmut sie der Friede!“ (V. 2028—29)

Bekanntlich liebte Schiller es, durch Kontraste zu wirken, und zwar bei der Charakterisierung von Personen wie auch in ganzen Szenen.[123]) In dieser Szene wollte er eben den Eindruck des reinsten Friedens erwecken. Darum findet hier die Aussöhnung des Herzogs von Burgund mit Du Chatel, dem Mörder seines Vaters, statt; darum wird Johanna hier in den Adelsstand erhoben, und darum endlich tragen die beiden Ritter ihr hier ihre Hand an. In dieser ganzen Szene zeigt sich die Jungfrau voll Demut und Bescheidenheit. Sie warnt den König vor dem Hochmut und zeigt, daß La Hire recht hat, wenn er sagt, daß sie nicht schwindelnd irdischer Hoheit nachstrebe, indem sie trotz der Fürsprache des Königs und des Erzbischofs die Liebesanträge abweist. Auch hier nennt sie sich wieder die Kriegerin des höchsten Gottes, die sein Racheschwert führe, und wiederholt, daß sie ihre Schäfertrift nicht verlassen habe, um weltlich eitle Hoheit zu erjagen und daß sie nicht die eherne Waffenrüstung angelegt habe, um sich den Brautkranz in das Haar zu flechten. Ganz unberührt ist sie jedoch nicht von diesen Versuchungen geblieben. Das sehen wir an ihren maßlosen Worten (wie in den Montgomery-szenen), daß der Männer Auge, das sie begehre, ihr schon ein Grauen und Entheiligung sei. Das geht auch daraus hervor, daß sie sich gepreßt und geängstigt fühlt durch die Waffenstille und befiehlt die Kriegstrompete zu blasen, damit sie ihr Werk vollenden könne und die Seele ihrer Banden frei werde.

V. Der schwarze Ritter.

Wir kommen nun zu der Szene, wo Johanna mit dem schwarzen Ritter zusammentrifft. Bis jetzt hat sie dem göttlichen Auftrage gemäß gehandelt. Sie hat der Liebe widerstanden und sich vor Selbstüberhebung gehütet. Schwebte sie auch hin und wieder in Gefahr, ihr seelisches Gleichgewicht zu verlieren, so ging sie doch nach kurzem Kampfe als Siegerin hervor. Um diese bis heute viel umstrittene

Szene richtig beurteilen zu können, ist es von größter Wichtigkeit, sich darüber Klarheit zu verschaffen, was den Dichter zu dieser Szene veranlaßt hat. Mit wahrer Entdeckerfreude hat Boxberger[124]) auf folgende Schilderung im 21. Buche der Homerischen Iliade als vermeintliches Vorbild hingewiesen: Achilles dringt wutentbrannt auf den göttergleichen Agenor ein, um ihn zu erschlagen, da wird Agenor von Apollon, der Achilles den Ruhm des Sieges nicht gönnt, im Nebel entführt. Den Achilles aber lockt er mit List vor das skäische Tor. Damit hat er seinen Zweck erreicht und gibt sich als Gott zu erkennen. Achilles aber kehrt voll Zorn über den ihm entgangenen Siegesruhm in die Stadt zurück. Wenn sich auch nicht leugnen läßt, daß sich in der Ritterszene einzelne Anklänge, ja wörtliche Wiedergaben finden — wie schon gesagt, hat Schiller nicht selten Homerische Bilder gebraucht und besonders in der Jungfrau[125]) —, so dürfen wir daraus wohl kaum den Schluß ziehen, daß die ganze Szene auf Homer zurückzuführen sei. Trotzdem haben die meisten Erklärer, wie Huther,[126]) Ullsperger[127]) u. a. ihm beigestimmt, während Böhtlingk[128]) eine Szene in Shakespeares Heinrich VI. (I. Teil) als Quelle gefunden zu haben glaubt. Trotzdem Schillers Jungfrau als Kontrastfigur sowohl zu Shakespeares als zu Voltaires Pucelle aufzufassen ist,[129]) so ist der deutsche Dichter sowohl von Voltaire[130]) wie auch von Shakespeare[131]) beeinflußt worden. Auch bei Shakespeare wird die Jungfrau von Dunois an den Hof geführt, freilich nicht als Prophetin, sondern in Übereinstimmung mit der Auffassung des englischen Volkes als Hexe, die mit den bösen Geistern im Bunde steht und diese beschwört (V, 3), den Franzosen zum Siege zu verhelfen. Sie wird aber von den Geistern verlassen, weil der Dichter sie seinen Zuhörern nicht als Siegerin darstellen wollte. Diese Szene hat Böhtlingk mit der Ritterszene verglichen und ist zu dem Ergebnis gekommen, daß diese streng genommen eine Paraphrase von jener sei.[132]) Unserer Überzeugung nach sind beide Erklärer, Boxberger und Böhtlingk, im Irrtum. Gegen Boxberger ließe sich auch der nicht zu unterschätzende Umstand geltend machen, daß die Ritterszene fast um dieselbe Zeit geschrieben ist wie die Montgomeryszene. Jedenfalls ist soviel sicher, daß Schiller Anfang Februar

1801 [133]) drei Akte vollendet und somit auch die Ritterszene, während Johannas Begegnung mit Montgomery, die nachweisbar dem Homer entlehnt ist, höchstens einen bis zwei Monate früher geschrieben sein kann. Wäre Boxberger mit seiner Behauptung im Recht, so ist nicht zu verstehen, was den Dichter hätte abhalten sollen, auch diese Szene in antiken Trimetern zu dichten, da er diese seiner eigenen Aussage nach so schön und volltönend fand, daß es ihm schwer wurde, zu den Fünffüßlern zurückzukehren.[134]) Wenn Schiller bei der Ausarbeitung der Ritterszene nicht die erwähnte Shakespearesche Szene vor Augen gehabt hat, so müssen wir nach dem Grunde suchen, warum er hier einen Geist auftreten läßt. In seinen früheren Dramen hatte er es vermieden, einen Geist auf die Bühne zu bringen,[135]) trotzdem Dichter wie Shakespeare und Goethe sich nicht davor gescheut hatten. Wie bereits erwähnt, begann er mit der Dramatisierung der Jungfrau in demselben Jahre, wo er Macbeth für die deutsche Bühne bearbeitet hatte. Gerade dieses Drama hat sein Interesse von Jugend auf gefesselt, weshalb wir auch Anklänge daran in seinen meisten Stücken, besonders aber in Wallenstein finden.[136]) An der Übersetzung des Macbeth hatte er, abgesehen von einigen Unterbrechungen,[137]) von den ersten Tagen des Januar 1800 [138]) bis Anfang April gearbeitet.[139]) Im Laufe der Zeit änderte sich des Dichters Auffassung von dem Helden dieser Tragödie.[140]) In seiner Bearbeitung ist Macbeth der edle Feldherr, der das Unglück hat, den Neid der Hexen zu erregen. Hier wie in der Jungfrau stellt er das böse und das gute Prinzip einander gegenüber. Seiner Auffassung nach treten die Hexen in Macbeth auf, um den edlen Helden zu Fall zu bringen. Unter dem Einfluß antiker Vorstellungen, wonach die glücklichen Menschen von den Göttern beneidet werden, betrachtet er die Hexen als Verbündete des Teufels, die ein besonderes Interesse daran haben, des von ihnen beneideten Macbeths Glück zu zerstören. Von diesem Gesichtspunkte aus nahm Schiller auch in den Hexenszenen verschiedene Veränderungen vor. In der ersten Szene läßt er die zweite und dritte Hexe sprechen:

„Strauchelt der Gute und fällt der Gerechte,
Dann jubilieren die höllischen Mächte."

Diese Worte sind von ihm hinzugedichtet und finden sich deshalb weder in der Wielandschen noch in der Eschenburgschen Übersetzung, denen er hauptsächlich folgte.[141]) Wir sehen, daß er hier dem Guten das Böse, die Hölle, gegenüberstellt. Um diese seine Auffassung von dem Wesen der Hexen noch deutlicher auszusprechen, hat er die Szene in Macbeth, wo sich die Hexen über ihre Zaubermittel unterhalten (I, 3 = I, 4—6 in Schillers Bearbeitung) weiter ausgestaltet. Darum hat Schiller die Erzählung der ersten Hexe von ihren unheilvollen Taten, von der Verstrickung des armen Fischers, der seine Netze flickte und jeden neuen Morgen und jeden neuen Abend mit lustigem Liede begrüßte, hinzugedichtet. Auch hat er die Unterredung Hekates mit den Hexen über Macbeth (III, 5 = IV, 2 in Schillers Bearbeitung) weiter ausgeführt:

„Ich will euch meine Geister senden
Und solche Truggebilde weben
Und täuschende Orakel geben,
Daß Macbeth von dem Blendwerk voll
Verwirrt und tollkühn werden soll“ usw.

Bei dieser Auffassung des Dichters von dem Wesen der Hexen mußte der Gedanke ihm nahe liegen, sich eines höllischen Wesens zu bedienen, um Johanna durch seine Zauberkünste zu umstricken. Darüber sind auch alle Erklärer einig, daß diese Szene hier eingeflochten ist, um die Jungfrau an ihrer Mission irre zu machen, dagegen gehen die Ansichten über das Wesen des schwarzen Ritters weit auseinander. Hatte er sich nun mit dem Gedanken vertraut gemacht, einen Geist auf die Bühne zu bringen, so gab es kein Vorbild, dem er lieber gefolgt wäre als Shakespeare, und besonders dessen Hamlet, den er vor allem lieb gewonnen hatte.[142]) Seit 1797 waren die Shakespeareschen Dramen in der vorzüglichen Schlegelschen Übersetzung erschienen und auch Schiller hatte sie ohne Zweifel sofort gelesen. Bei unserer Untersuchung über die Entstehung der Ritterszene haben wir diese Übersetzung benutzt. Wir haben schon der Vorbilder gedacht, durch die der Dichter veranlaßt werden konnte, einen Geist auf die Bühne zu bringen. Im Hamlet (I, 1) erzählt Horatio, als er sich mit Bernardo über die kriegerischen Vorbereitungen

und die unheilvolle Lage unterhält, wie kurz vor dem Fall des großen Julius die Gräber offen gewesen wären und verhüllte Tote durch die römischen Gassen geschrieen und gewimmert hätten und andere Wunderzeichen geschehen seien:

„Und eben solche Zeichen grauser Dinge
(als Boten, die dem Schicksal stets vorangehn
und Vorspiel der Entscheidung, die sich naht)."

Auch bei Schiller ist die seltsame Erscheinung des schwarzen Ritters das Vorspiel der Entscheidung, die sich naht. Sehen wir uns diese Szene etwas näher an. Johanna befindet sich mitten auf dem Schlachtfelde. Da naht sich ihr ein Ritter und lockt sie in eine öde Gegend. Bei Shakespeare winkt der Geist Hamlet nach einem abgelegenen Orte (I, 4) und erst hier findet die Unterredung statt (I, 5). Der Ritter trägt eine schwarze Rüstung mit geschlossenem Visier, während Hamlets von Kopf zu Fuß geharnischter Geist sein Visier geöffnet hat (I, 2). Johanna ist erzürnt darüber, daß der Ritter sie vom Schlachtfeld hinweggelockt hat:

„Du hast mich trüglich durch verstellte Flucht
Vom Schlachtfeld weggelockt" usw.

und dringt auf ihn ein, um ihn zu töten. Hamlet dagegen sieht in dem Geist keinen Feind, doch sagt er zu ihm:

„Wo führst du hin mich? Red', ich geh' nicht weiter" (I, 5).

Johannas Abscheu ist so groß, daß sie ihm zuruft:

„Verhaßt in tiefster Seele bist du mir
Gleichwie die Nacht, die deine Farbe ist."

Hier werden wir an Gretchens Worte erinnert (über Mephisto):

„Der Mensch, den du da bei dir hast,
Ist mir in tiefer inn'rer Seele verhaßt"[143])

oder an Adelheids in Tiecks „Karl von Berneck" über Leopold von Wildenberg, der sie verführen will:

„Und mir ist er zuwider, recht in der
Innersten Seele verhaßt" (I. Akt).

Da Johanna den schwarzen Ritter nicht kennt, fordert sie ihn auf, sein Visier zurückzuschlagen und fügt dann hinzu:

„— Hätt' ich
Den kriegerischen Talbot in der Schlacht
Nicht fallen sehn, so sagt' ich, du wärst Talbot." (V. 2414—16)

Auch Bernardo ruft, als er den Geist gesehen, sofort aus:

„Ganz die Gestalt wie der verstorbne König",

und als ob er nicht seiner Sache ganz gewiß ist, fragt er Horatio:

„Sieht's nicht dem König gleich? Schau's an, Horatio",

und auch Horatio hält ihn für den König. Als er den Geist anredet, tut er es mit ähnlichen Worten wie die Jungfrau:

„Wer bist du, der sich dieser Nachtzeit anmaßt,
Und dieser edlen krieg'rischen Gestalt,
Worin die Hoheit des begrab'nen Dänmark
Weiland einherzog? Ich beschwöre dich
Beim Himmel, sprich!" (I, 1).

Auch die Worte Horatios, die er an Marcellus und Bernardo richtet, als der Geist verschwunden ist, erinneru an Johannas:

„Bei meinem Gott, ich dürfte dies nicht glauben,
Hätt' ich die sich're fühlbare Gewähr
Der eignen Augen nicht —".

Diese Gewähr war:

„Genau so war die Rüstung, die er trug,
Als er sich mit dem stolzen Norweg schlug."

Johanna aber erkennt die Ähnlichkeit des Ritters mit Talbot allein an der Rüstung und seinem Benehmen. Shakespeare läßt Bernardo sagen:

„Wohl trifft es zu, daß diese Schreckgestalt
In Waffen unsre Wacht besucht, so ähnlich
Dem König, der der Anlaß dieses Kriegs."

In „Heinrich VI." (1. Teil) sagt der Bastard zu Reignier, als die Engländer unter Talbots Führung die nichtsahnenden Franken in der Nacht nach Orleans' Befreiung angreifen: „I think this Talbot be a friend of hell", was Schlegel so übersetzt: „Der Talbot, denk' ich, ist ein Geist der Hölle!" (II, 1). Im IV. Aufzug läßt der Dichter Talbot sterben. Bei der Nachricht vom Tode Talbots und seines Sohnes sagt William Lucy:

„O, könnt' ich nur erwecken diese Toten,
Es wär' genug der Franken Reich zu schrecken,
Blieb unter euch sein Bildnis übrig nur,
Den stolzesten von euch würd' es verwirren."

Darauf erwidert die Pucelle:

„Der aufgeschossne Fremdling, denk' ich, ist
Des alten Talbots Geist, wie spräch' er sonst
Mit so gebieterischem stolzen Sinn?"[144])

Auch könnte Macbeth, IV. Aufzug, hier zum Vergleiche herangezogen werden. Als die acht heraufbeschworenen Könige über die Bühne schreiten und Banquo als der letzte erscheint, sagt Macbeth nach Schillers Übersetzung: „Du gleichst zu sehr dem Geist des Banquo! Fort!" (IV, 4 = Shakespeare IV, 1). An Molières „Don Juan" darf gleichfalls erinnert werden. Beim Auftreten des Gespenstes (V, 5) sagt Don Juan:

„Qui ose tenir ces paroles? Je crois connoître cette voix."

Sganarelle:

„Ah! monsieur! c'est un spectre, je le reconnois au marcher."

Don Juan:

„Spectre, fantôme, on diable, je veux voir ce que c'est."

Eben dadurch, daß der Eindruck kein vollständig deutlicher ist, wird das Gespensterhafte der Erscheinung noch mehr hervorgehoben.

Auf die Frage des schwarzen Ritters, ob die Stimme ihres Prophetengeistes schweige, antwortet sie, daß dieselbe in ihrer Brust laut rede, daß ihr das Unglück an der Seite stehe. Wir erwähnten bereits früher, daß ihr nur die prophetische Gabe von Gott verliehen worden war, um das Geschick der Länder und Könige zu schauen, daß ihr ihr eigenes Schicksal aber nicht bekannt war. Höchstens stieg ihr dann und wann und besonders hier, wo sie einem teuflischen Wesen gegenübersteht, eine Ahnung davon auf. Sie fühlt, daß sie es hier mit einer Macht zu tun hat, die sie nicht zu überwinden vermag, weil diese vom Himmel unabhängig ist. Jetzt folgt die dreimal wiederholte Warnung des Ritters, Johanna solle sich zurückziehen, in keinen Kampf mehr gehen, denn das

Glück werde ihr nicht zur Seite stehen. Diese Warnung entspricht aber im Gegensatz zu Dunois' gutgemeinter einer bösen Absicht. Verschiedene Erklärer haben geglaubt, daß der eben vorher gestorbene Talbot und der schwarze Ritter eine und dieselbe Person seien. Talbot war als Atheist gestorben, und es mußte Schiller willkommen sein, bei seiner Neigung durch Gegensätze zu wirken, die beiden Weltanschauungen, den Materialismus und den Idealismus, einander gegenüberzustellen. Breitsprecher vermutet, daß der Dichter in das Personenverzeichnis seines Dramas absichtlich nicht „Talbots Geist", sondern „Erscheinung eines schwarzen Ritters" gesetzt habe, um zu einem gründlichen Studium dieses Dramas anzuregen.[145]) Unter den übrigen Erklärern glauben u. a. Boxberger,[146]) Palleske[147]) und Scheuer[148]) auch nicht, daß der schwarze Ritter und Talbots Geist identisch ist. Dasselbe gilt von R. M. Werner, wenn er ihn auch für einen Feind Johannas hält, da er zu ihr spricht:

„Dort wirst du einziehn im Triumphgepräng,
Deinen König krönen, dein Gelübde lösen."[149]) (V. 2437—38)

Valentin[150]) und Prosch[151]) jedoch glauben an die Identität. Besonders hat dieser seine Behauptung durch Hervorhebung der verschiedenen Kontraste zu beweisen gesucht. So macht er auf den Gegensatz zwischen dem gläubigen Lager der Franzosen und dem materialistisch gesinnten der Engländer (wobei er an Goethes Faust erinnert), zwischen Talbots und Johannas Sterbeworten und endlich zwischen den Worten des schwarzen Ritters über die Treulosigkeit des Glücks und Talbots Erfahrung aufmerksam und weist darauf hin, daß Schiller Talbot zehn Jahre früher sterben läßt, als es geschichtlich der Fall ist. Man kann sich der Beweiskraft dieser Gründe nicht verschließen. Auch Böhtlingk findet keinen deutlichen Unterschied zwischen Talbot redivivus und einem Höllengeist,[152]) während Ullsperger,[153]) der sich mit dieser Szene eingehend beschäftigt hat, sechs Gründe für die Identität anführt:

1. Ähnlichkeit (Johannas Worte).
2. Auf der Weimarer Bühne gab derselbe Schauspieler beide Rollen.

3. Böttigers Bericht, wonach Schiller die Absicht geäußert habe, Talbots Geist auf die Bühne zu bringen.

4. Talbot setzt nach dem Tode sein Leben fort.

5. Talbot wird nach dem Glauben der Zeit als Atheist zu einem Höllengeist.

6. Talbot widerlegt durch seine Erscheinung seinen eigenen Unglauben.

Trotz alledem glaubt er, daß der schwarze Ritter nicht Talbot sei.[154]) Ernst Müller, der von der Identität überzeugt ist, erinnert daran, daß in Schillers „Rosamund" diese von dem Geist ihres abgeschiedenen Liebhabers gewarnt werden sollte.[155])

Da der schwarze Ritter Johanna die Zukunft voraussagt, hat man die Frage aufgeworfen, ob der Höllengeist imstande sei, die Zukunft vorherzusagen. Daran ist nichts Auffälliges, daß der schwarze Ritter zu ihr sagt, daß Reims das Ziel und Ende ihrer Fahrt sei; davon mußte er, falls er Talbot redivivus ist, schon im Leben die Kunde erhalten haben. Prosch hält die Vorhersage, die er Johanna mitteilt, daß sich das Glück zürnend selbst befreien werde, für durchaus berechtigt, da er von der späteren Anklage des Vaters in Reims gewußt habe.[156]) Wenn auch nicht anzunehmen ist, daß Schiller die Absicht gehabt hat, diese Szenen irgendwie in Beziehung zueinander zu bringen, — denn dazu sind die Worte viel zu allgemein gehalten; auch sollte Johanna ja nur irregeführt werden —, so läßt sich die Ansicht nicht ohne weiteres von der Hand weisen, daß Talbots Geist das zukünftige nicht wissen könne. Dieser Meinung ist aber Ullsperger, während Prosch die Prophetengabe behauptet[157]) und Scheuer geneigt ist, daran zu glauben.[158]) Auch unserer Ansicht nach können die Geister einen Blick in die Zukunft tun. Läßt doch Shakespeare Horatio zu dem wiedererschienenen Geist sprechen:

„Bist du vertraut mit deines Landes Schicksal,
Das etwa noch Voraussicht wenden mag,
O sprich!" (I, 1).

Man könnte allerdings geltend machen, daß es sich hier nicht um einen höllischen Geist, sondern nur um den Geist eines Abgeschiedenen handle. Jedoch läßt sich aus der

Literatur eine Anzahl von Beispielen anführen, wo die Dichter keinen Unterschied zwischen diesen machen. So wird in „Heinrich VI." (I. Teil) ein Geist heraufbeschworen, der auf Bolingbrokes Fragen das zukünftige Schicksal des Königs, des Herzogs Suffolk und des Herzogs Sommerset voraussagt (I, 4). Auch sind die Erscheinungen im „Macbeth": das bewaffnete Haupt, das blutige Kind, das gekrönte Kind und endlich die acht Könige (IV, 1; in Schillers Bearb. IV, 4) ebensolche Blendwerke der Hölle wie Talbots Geist. Andrerseits begegnen wir in der Literatur wiederholt Geistern der Verstorbenen. Im 5. Aufzuge der ersten Bearbeitung des „Götz" (1773) hört Adelheid in ihrem Schlafzimmer, als die Mörder unterm Bett hervorkommen, die warnende Stimme des gestorbenen Franz; und auch in Sodens „Ignez de Castro" (1784) tritt der Geist eines kurz vorher Verschiedenen auf. Häufiger handelt es sich um die Geister der Ahnherren, wie in Tiecks „Karl von Berneck" (1797), in J. A. v. Törrings „Kaspar der Thorringer" (1786) u. a.[159]) Meistens fordern die Geister Rache für ein an ihnen begangenes Verbrechen, gleichzeitig lassen sie aber auch ihre warnende Stimme vernehmen. In Molières Komödie „Don Juan ou le festin de pierre" (1665) tritt ein Geist, zuerst in der Gestalt einer Frau, auf und ermahnt Don Juan in sich zu gehen, sonst sei sein Verderben beschlossen. Ferner erscheinen warnende Geister in den Dramen des Alexandre Hardy Parisien, des unmittelbaren Vorläufers Corneilles; z. B. in „La mort d'Achille", um Achilles sein Schicksal zu verkünden (I, 1). In der Tragikomödie „Arsacome" tritt Leucanors Geist auf, um sich zu rächen (V, 1). Auch dieser weiß die Zukunft und erteilt Adimache Ratschläge; und auch in „Le ravissement de Pluton" und in „Timoclee ou la juste vengeance" werden warnende Geister eingeführt. Ganz ähnliche Aufgabe wird den Geistern in den griechischen Dramen gestellt. So kündet der Geist des Dareios in den „Persern" des Äschylos neues Unglück an, und in Euripides' „Hekabe" steigt der Geist des Polydoros aus der Unterwelt empor und verkündet der Mutter Hekabes, daß sie am selben Tage seinen und seiner Schwester Leichnam sehen werde.

Bei Schiller nun kann Johanna ebensowenig der Warnung des schwarzen Ritters Folge leisten, wie sie früher die

Warnungen Dunois' und La Hires (II, 4) beachten konnte, weil ihr Werk auf Erden noch nicht vollendet war. Bald erkennt sie auch die Doppelzüngigkeit des ihr anscheinend wohlwollenden Geistes, und als sie ihm bei seinem Abgange in den Weg tritt, um ihm den Todesstoß zu versetzen, berührt er sie mit der Hand und ruft ihr zu: „Töte, was sterblich ist", worauf er unter Blitz und Donner ins Dunkel der Nacht verschwindet. Man hat von mehreren Seiten in dem schwarzen Ritter eine Prüfung Gottes sehen wollen.[160]) Diese Ansicht hat man durch die Begründung zu widerlegen gesucht, daß Gottes Prüfungen Leiden seien und nicht trügliche Worte. Aus Johannas Versuch aber den Geist zu töten, geht deutlich hervor, daß sie einer höllischen Macht gegenüberstand. Daß sie ihn nicht besiegen konnte, hatte seinen Grund nicht darin, daß sie nicht mehr vom göttlichen Geiste erfüllt war, wie man gemeint hat,[161]) sondern weil hier die höllische Macht der göttlichen gegenübergestellt ist, weil „zwei Welten hier miteinander spielen", wie Böttiger richtig bemerkt.[162]) Zwischen diesen beiden feindlichen Welten steht Johanna und hat das Gute zu wählen und das Böse zu meiden. Eben weil sie allen bisherigen Versuchungen durch die Menschen widerstanden hat, sendet die Hölle einen ihrer Geister als Versucher, und durch die körperliche Berührung wird sie von der Hölle angehaucht. Erst nun gewinnt sie die Überzeugung, daß sie es wirklich mit einem höllischen Wesen zu tun hat. Daher waren die Worte, die sie bis dahin an den Ritter gerichtet hatte, immer nur Fragen. Diese körperliche Berührung hat aber auch ihre körperliche Kraftlosigkeit bewirkt.[163]) Es ist behauptet worden, daß dadurch eine sinnliche Lust in ihr geweckt sei oder werden könnte,[164]) und Böttiger will in einem Briefe an Huber (8. 11. 1801) die gleich darauf erfolgende Liebesregung Johannas so erklären;[165]) dem ist aber entschieden zu widersprechen. Daß sie einen wirkungslosen Streich nach dem Geiste führt, ist doch ganz begreiflich, denn Geister sind unverwundbar. Deshalb sagt auch Marcellus zu Horatio, als er den Geist mit einer Hellebarde töten will und dieser ihn dazu aufmuntert:

„Wir tun ihm Schmach, da es so majestätisch,
Wenn wir den Anschein der Gewalt ihm bieten.

Denn es ist unverwundbar wie die Luft,
Und unsre Streiche nur boshafter Hohn."

Daher verletzt Cyprian in Calderons „Wundertätigem Magus" den Dämon nicht, als er mit dem Degen nach ihm stößt (III. Aufz.). In Molières „Don Juan" will Don Juan wie die Jungfrau sich Gewißheit darüber verschaffen, ob er einen Geist vor sich habe, indem er einen Streich nach ihm führt und leugnet gleich der Jungfrau davon erschreckt worden zu sein: „Non, non, rien n'est capable de m'imprimer de la terreur, et je veux éprouver, avec mon épée, si c'est un corps ou un esprit. (La spectre s'envole dans le temps que Don Juan veut le frapper)" (V, 5).

Daß es sich hier um ein höllisches Wesen handelt, erhellt auch aus der Erscheinung von Donner, Blitz und Nacht, und zwar treiben solche Geister immer ihr Wesen, wenn Blitz und Donner gleichzeitig erfolgen. Ein heraufbeschworener Geist wird meistens durch Donner und Blitz angekündigt, so z. B. in Shakespeares „Heinrich VI.", 2. Teil (I, 4), und unter den gleichen Naturerscheinungen verschwindet er wieder. Auch in „Macbeth" wird die Szene, in der die Hexen auftreten, durch Blitz und Donner eingeleitet; während sie aber bei Shakespeare ohne diese Begleiterscheinungen verschwinden, hat Schiller sie in seiner Bearbeitung hinzugefügt. Als weitere Beispiele nenne ich hier noch Shakespeares „Sturm", wo die Szene auch mit Blitz und Donner eingeleitet wird (I, 1). Prospero, der vertriebene Herzog von Mailand, hat hier durch die Hilfe des Luftgeistes Ariel dies Gewitter heraufbeschworen, nicht um seine Feinde zu töten, sondern um sie zu verwirren. Als dann Ariel in III, 3 in Gestalt einer Harpye bei den Schiffbrüchigen erscheint und mit den Flügeln auf die von Geistern hergerichtete Tafel schlägt, und die Speisen verschwinden, blitzt und donnert es vor seinem Erscheinen; gleichfalls donnert es bei seinem Verschwinden. Durch diese Höllenzeichen will Shakespeare zum Ausdruck bringen, daß Ariel den Schiffbrüchigen feindlich gesinnt ist, während es dagegen weder donnert noch blitzt, als er seinem Herrn von seinen Taten berichtet. Ariel ist als Luftgeist eben kein Wesen der Hölle, wenn ihm auch höllische Mittel zu Gebote stehen. In „Heinrich VI." (1. Teil) läßt der Dichter es aber

donnern, als die Pucelle ihre höllischen Geister heraufbeschwört:

„Nun helft, ihr Zaubersprüch' und Amulete“ usw. (V, 3).

Ferner sei hier an Calderons „Wundertätigen Magus“ erinnert, wo der Dämon ein Gewitter heraufbeschwört, um Cyprianus zu erschrecken, sowie an Goethes Maskenzug „Der Geist der Jugend“ (zum 30./1. 1782), in dem ein Zauberer ein Gewitter erregt. Durch die Bühnenbemerkung „Nacht, Blitz und Donnerschlag“ betont Schiller ausdrücklich, daß der schwarze Ritter ein Bote der Hölle ist. Andererseits gibt es auch Stellen, in denen der Blitz als Gottes Stimme dargestellt wird (s. unten). Daß aber Schiller den Blitz und Donner ausschließlich als Zeichen der Hölle aufgefaßt hat, dürfte zur Genüge aus seiner Macbeth-Bearbeitung hervorgehen (über den Donner vgl. unten S. 54 ff.).

Nachdem der schwarze Ritter verschwunden ist, steht Johanna anfangs sprachlos da; sie faßt sich aber bald:

„Es war nichts Lebendes. — Ein trüglich Bild
Der Hölle war's, ein widerspenst'ger Geist,
Heraufgestiegen aus dem Feuerpfuhl,
Mein edles Herz im Busen zu erschüttern.“ (V. 2446—49)

Auch Hamlet hat den Geist seines Vaters erkannt; der Geist gibt sich sogar ausdrücklich als solcher zu erkennen (I, 5). Trotzdem sagt er in dem Selbstgespräch, wo er sich vorbereitet, dem König, seinem Oheim, durch ein Schauspiel ans Gewissen zu kommen, um ganz von dessen Blutschuld überzeugt zu sein:

„Der Geist,
Den ich gesehen, kann ein Teufel sein;
Der Teufel hat Gewalt sich zu verkleiden
In lockende Gestalt; ja, und vielleicht
Bei meiner Schwachheit und Melancholie,
(Da er sehr mächtig ist bei solchen Geistern),
Täuscht er mich zum Verderben“. (II, 2)

Wenn Johanna sagt:

„Wen fürcht' ich mit dem Schwerte meines Geistes?
Siegreich vollenden will ich meine Bahn“ usw., (V. 2450 ff.)

so erinnern die Worte an Hamlets Beschluß sich Gewißheit zu verschaffen:

„. . . . ich will Grund,
Der sichrer ist." (II, 2)

Bei aller Verschiedenheit zwischen dem schwarzen Ritter und Hamlets Geist ist sein Einfluß bei der Ausarbeitung dieser Szene doch deutlich erkennbar.

VI. Schuld und Sühne.

Kaum ist Johanna sich ihrer Liebe bewußt geworden, als sie auch von tiefer Reue ergriffen wird. In ihrem Selbstgespräch, das sehr an das später entstandene Gedicht „Kassandra" und auch an die Klageworte des Harfenspielers in Goethes „Wilhelm Meister" erinnert,[166]) und auch Sorel, Dunois, Du Chatel und La Hire gegenüber gesteht sie offen ihre schwere Schuld ein. Erst nach langem Widerstreben nimmt sie aus Dunois' Händen die Fahne, um sie bei der Krönungsfeier in Reims voranzutragen. Hierin haben wir den ersten Schritt zu ihrer Sühne zu erblicken, denn es gehörte mit zu ihrer Aufgabe, den König in Reims krönen zu lassen.

Wenn sie auch noch nichts von der späteren Anklage des Vaters wußte, so tritt der Gegensatz zwischen ihrem Seelenzustande und dem äußeren Glanz, der hier entfaltet wird, scharf hervor. Die Schilderung der Krönungsfeier ist dem Krönungszug in Shakespeares „Heinrich VIII." (IV, 1) ziemlich treu nachgebildet,[167]) wenn er auch verschiedenes dazu der Hist. du siege entnahm. Hier sind auch der Vater und die beiden Schwestern Johannas zugegen. In ihrer inneren Erregung hat sie sich des auf sie eindringenden Volkes erwehrt und ist vorangegangen:

„Ich kann nicht bleiben — Geister jagen mich,
Wie Donner schallen mir der Orgel Töne." (V. 2854—55)

Diese Worte erinnern uns an Gretchens Klage in der Domszene im „Faust".[168]) Nach ihrem Gespräch mit den Schwestern erhebt dann der Vater seine Anklage gegen sie in Gegenwart des Königs und des ganzen Hofes. Auf die furchtbaren Beschuldigungen findet sie kein Wort der Widerlegung. Aus

ihrer nächsten Umgebung zieht sich zuerst Sorel mit Entsetzen von ihr zurück und dann La Hire, während Dunois den Glauben an sie noch nicht verloren hat und sich noch jetzt für sie verbürgt mit den Worten:

„Hier werf' ich meinen Ritterhandschuh hin:
Wer wagt's, sie eine Schuldige zu nennen?", (V. 3019—20)

worauf ein heftiger Donnerschlag erfolgt,[169]) der sich wiederholt, als Thibaut die Tochter beschwört beim Gotte, der droben donnere, zu sagen, daß sie schuldlos sei. Aber auch jetzt noch nicht kann sie das erlösende Wort aussprechen. Selbst als der Erzbischof sie im Namen Gottes fragt, ob sie aus dem Gefühl der Unschuld oder Schuld schweige und hinzufügt:

„Wenn dieses Donners Stimme für dich zeugt,
So fasse dieses Kreuz und gib ein Zeichen!", (V. 3028–29)

welche Worte uns die Worte Fausts ins Gedächtnis zurückrufen, als er den im Pudel steckenden Geist beschwört:

„Bist du, Geselle,
Ein Flüchtling der Hölle,
So sieh dies Zeichen",[170])

selbst dann noch schweigt sie, worauf es zum dritten Male donnert.

In dem ersten Augenblicke fragt man sich betroffen: Warum schweigt sie denn, da es ihr doch ein Leichtes sein muß, der Beschuldigung des Vaters, daß sie mit dem Teufel im Bunde stehe, mit der Würde einer von Gott Gesandten entgegenzutreten, und warum greift der Himmel selbst durch den dreimaligen Donner ein? Es läßt sich diese Frage aber wohl auf folgende Weise beantworten: In ihrer tiefen Reue über ihre, wie sie meint, schwere Schuld, sieht sie alles Schmerzliche, was sie trifft, als eine von Gott verhängte Strafe an, der sie sich schweigend unterwerfen muß. Außerdem sind die Worte, die der Vater und die übrigen an sie richten, so wenig bestimmt, daß sie unmöglich darauf hätte antworten können. So spricht der Vater zu ihr:

„— Leugn' es, daß der Feind
In deinem Herzen ist, und straf' uns Lügen!" (V. 3022—23)

Zweifellos erschienen der Menge die Donnerschläge als ein Beweis ihrer Schuld, und daß Johanna auch so dachte, geht aus ihren Worten hervor: wie Donner schallten ihr der Orgel Töne. Nach Schillers Auffassung aber waren, wie wie wir vorher erwähnten, der Donner und der Blitz Begleiterscheinungen der höllischen Wesen, während ihm der Donner allein als Stimme Gottes galt. Aus diesem Grunde hat er auch bei seiner Macbeth-Bearbeitung da, wo die Hexen Macbeth betören wollen, die von Shakespeare verlangten Donnerschläge ausgelassen. Das Erscheinen des bewaffneten Hauptes (IV, 1 = Schiller IV, 4) ist sowohl bei Shakespeare wie bei Schiller von Donner begleitet, denn das bewaffnete Haupt bedeutet für Macbeth eine gute Warnung. Auch läßt Shakespeare (übrigens auch Schiller) es donnern, als das blutige Kind erscheint. Bei der dritten Erscheinung, dem gekrönten Kind mit einem Baum in der Hand (= der gekrönte Knabe Malcolm), dagegen, schreibt Schiller im Gegensatz zu Shakespeare den Donner nicht vor. Dies ist sicher nicht willkürlich geschehen, denn in den beiden Hexenszenen bei Shakespeare in III, 5 (Haide) und IV, 1 (Höhle), die bei Schiller in die Höhlenszenen IV, 2—5 umgestaltet worden sind, ist der Shakespearesche Donner als Ankündigung der Hexen von Schiller unterlassen worden. Auch Molière läßt in seinem „Amphitryon“ das Erscheinen Jupiters auf der Bühne durch den Donner ankündigen (III, 10), während in Shakespeares „Cymbeline“ Jupiter unter Donner und Blitz erscheint (V, 4). Bei Racine („Iphigénie“) wird die racheheischende Stimme Gottes in dem Donner gehört; darum sagt Clytemnestre zu Ægine:

„C'est le pur sang du dieu qui lance le tonnerre ...
J'entends gronder la foudre, et sens trembler la terre:
un dieu vengeur, un dieu fait retentir ces coups“. (V, 4)

Daß auch Voltaire den Donner als Gottes Stimme aufgefaßt wissen will, ersieht man aus den Worten des Oberpriesters Oroès, die er an Semiramis richtet:

„Du ciel, quand il le faut, la justice suprême
suspend l'ordre éternel établi par lui-même;
il permet à la mort d'interrompre ses lois,
pour l'effroi de la terre et l'exemple des rois“, (III, 2)

und als der Donner erschallt und andere Wunder geschehen (Ninus' Geist), um noch ungesühnte Verbrechen ans Licht zu ziehen und zu bestrafen, fragt Semiramis bestürzt:

„Le ciel tonne sur nous: est-ce faveur ou haine?" (III, 6)

Ferner hören wir es in Tiecks „Karl v. Berneck" (1795) heftig donnern, kurz bevor Karl den Buhlen seiner Mutter erschlägt. Hier erscheint der Donner als Verkünder des helfenden Gottes, darum sagt Karl zu Leopold: „Sieh, der Donner spricht mir zu, der Blitz leuchtet herein". Wenn der Donner dann aber erdröhnt, als er in seiner furchtbaren Erregung seine Mutter getötet hat, da zweifelt er nicht, daß es die Stimme des zürnenden Gottes ist, die zu ihm spricht, denn er spricht:

„Hörst du den Donner? — Gott spricht zu mir,
Jetzt fürcht' ich ihn!" (III. Aufz.)

und lange nachher wähnt er noch oft die rachefordernde Stimme Gottes zu hören und fährt bei dieser Erinnerung erschrocken zusammen (IV. Aufz.).

Schon in den griechischen Tragödien bedienen sich die Götter des Donners. In Sophokles' „Ödipus auf Kolonos" donnert es wiederholt, um Ödipus zu verkünden, daß er von Gott heimberufen werden soll, worauf er Theseus und seine Töchter zu sich rufen läßt. Der Bote berichtet dann, daß er den Donner auch gehört habe, ehe Ödipus nach dem Abschied von diesen verschwand. Dieser ruft aus, als er den Donner hört:

„Διὸς πτερωτὸς ἥδε μ' αὐτίκ' ἄξεται
βροντὴ πρὸς Ἅιδην."

Der Chor dagegen erblickt im Donner den zürnenden Gott:

„ἔα, ἰδοὺ μάλ' αὖθις ἀμφίσταται
διαπρύσιος ὄτοβος.
ἴλαος, ὦ δαίμων, ἴλαος, εἴ τι γᾷ
πατέρι τυγχάνεις ἀφεγγὲς φέρων."

In Euripides' „Bacchen" kündigt sich Gott mit Donner und Erdbeben an; das Haus des Tyrannen Pentheus wird zur

Strafe ein Raub der Flammen. Daß der Chor dies auch so auffaßt, geht aus den Worten hervor:

„ἰὼ ἰὼ δέσποτα δέσποτα,
μολε νυν ἀμέτερον ἐς θίασον, ὦ
βρόμιε βρόμιε· πέδον χθονός ἔνοσι πότνια
ἆ ἆ·
τάχα τὰ Πενθέως μέλαθρα διατινάξεται πεσήμασιν."

Durch den Donner hat Schiller nicht den Zorn Gottes über Johannas Selbstüberhebung[171]) zum Ausdruck bringen wollen, denn von einer solchen Selbstüberhebung ist sie sehr weit entfernt. Ihre ganze Seele ist vielmehr ergriffen von Reue, der erste Schritt zur Sühne ist getan; da hört sie den Donner und glaubt darin eine Bestätigung der Anklage des Vaters zu vernehmen, daß sie nicht schuldlos ist. Weil Gott ihre Schuld bestätigt, wird ihr Schuldbewußtsein schmerzlicher und ihre Reue tiefer; dadurch wird ihr aber auch ihre endliche Aussöhnung mit Gott gewährleistet. Sie sieht darin ein Zeichen, daß Gott an ihrem ferneren Schicksal noch Anteil nimmt. Deshalb läßt sie alles über sich ergehen, duldet sie die Schmach, die ihr vom König und seiner Umgebung angetan wird, deshalb lehnt sie Dunois' Vorschlag sie zu begleiten ab und geht allein, nur noch von Raimond begleitet, hinaus in den tiefen Wald. Als sie hier auch noch den Fluch der Köhler, die in den Ritterdramen als mitfühlende Menschen häufig auftreten,[172]) über sich ergehen lassen muß, fordert sie auch Raimond auf, sie ihrem Schicksal zu überlassen und umzukehren. Sie versichert ihm aber, daß sie nicht allein sei, er habe ja selbst den Donner über ihr gehört, und daß sie ihr Ziel erreichen werde, ohne es zu suchen. Jetzt sagt sie ihm auch, daß sie bei der Stimme Gottes geschwiegen habe, weil sie sich dem Geschick unterworfen, das Gott, ihr Herr, über sie verhängt habe. Diese Worte klingen an die Worte Genovevas an, die sie spricht, als Siegfried sie wieder in der Wüste trifft:

„Es war nicht eure Schuld, der Himmel fügt' es,
Daß ich in diese Wüste kam, zum Heil
Der Seele." (S. 246)

Meisterhaft schildert nun Schiller, wie Johanna, einst mit der Natur so innig verbunden, zur Selbsterkenntnis

kommt. Drei Tage und Nächte schweift sie in der Einsamkeit umher. Ringsum herrscht tiefe Dunkelheit, sie hört den Donner und sieht den Blitz, dazwischen wird noch geschossen. Bei dieser Schilderung hat Schiller gewiß Shakespeare zum Vorbild genommen, bei dem ungeheuerliche Taten und Aufruhr der Seele häufig von Naturerscheinungen, wie Sturm und Gewitter, begleitet sind. In seinem an Wundern reichen „Julius Cäsar" heißt es: Eine Löwin wirft auf offener Gasse; Grüfte erlösen gähnend ihre Toten, auf den Wolken fechten wildglühende Krieger usw. Der Donner und der Blitz sollen gewiß auch als Vorboten des Todes Cäsars aufgefaßt werden (II, 2).[173]) Ganz besonders dürfte Schiller „König Lear" vorgeschwebt haben. Als Lear in seiner Raserei vor Glosters Schloß kommt (II, 4), hört man von weitem Sturm und Gewitter, und im III. Aufzug herrscht drei Szenen hindurch ununterbrochenes Unwetter. Auf Kents Frage, wer außer dem furchtbaren Wetter da sei, erwidert Cordelias Ritter:

„One minded like the weather, most inquietly,"

und weiter erzählt er vom König, der draußen im Unwetter mit dem Narren umherirre und mit dem empörten Elemente kämpfe:

„Contending with the fretful element,
Bids the wind blow the earth into the sea,
Or swell the curled waters 'bove the main" usw.

Auch im deutschen Ritterdrama spielt das Unwetter eine besondere Rolle. So heißt es in Zieglers „Rache für Weiberraub" (Wien, 1791): (Es blitzt und donnert stark): Hört ihr? Gott geht ins Gericht; er spricht den Bannfluch über die Menschen! — weil sein schönstes Ebenbild so verunstaltet wurde — — (Es donnert und blitzt stark).[174]) Bekanntlich bedient sich Schiller auch im Tell dieses Mittels zur Steigerung des Affekts (IV, 1). In Shakespeares „Lear" kommt es nach dem Unwetter zu einem versöhnenden Schluß. Johanna findet sich selbst wieder im Aufruhr der Natur; der Sturm dort draußen, der sie in den Abgrund zu stürzen drohte, hat sie gereinigt, wie er die Luft zu reinigen pflegt. Sie hat ihre frühere Sicherheit wiedergewonnen. Allerdings erscheint sie

uns nicht mehr als der Bote Gottes, da sie ja das ihr von Gott anvertraute Werk vollführt hat. Daß dies auch von Schiller so aufgefaßt worden ist, geht u. a. aus seiner Mitteilung an Goethe hervor: „Weil meine Heldin darin (im letzten Akt) auf sich allein steht und im Unglück von den Göttern deseriert ist, so zeigt sich ihre Selbständigkeit und ihr Charakteranspruch auf die Prophetenrolle deutlicher".[175]) Als sie nun kurz darauf in englische Gefangenschaft gerät, sieht sie hierin die Strafe der Mutter Gottes. Ihre Worte:

„Kein Gott erscheint, kein Engel zeigt sich mehr,
Die Wunder ruhn, der Himmel ist verschlossen" (V. 3244—45)

erinnern an die Worte, die die geschichtliche Johanna vor Gericht sprach: car j'aimerois mieux mourir que de ne pas être dans l'amour de Dieu; mais je crois que si je n'y étois pas, les voix des deux saintes ne me viendroient pas visiter.[176]) Als sie mit Lionel zusammengeführt wird, tritt noch einmal die Versuchung an sie heran. Nachdem sie dieser aber widerstanden hat, erweist Gott ihr wieder seine Gnade. Sie zerreißt die Ketten, befreit ihr Volk und kehrt durch den sühnenden Schlachtentod zur ewigen Freude ein.

VII. Schillers Behandlung der Wunder.

Man hat von jeher darüber gestritten, wie weit der Dichter berechtigt sei, das Übernatürliche und Wunderbare in sein Dichtwerk, besonders sein dramatisches Dichtwerk aufzunehmen. Trotzdem bei den Griechen und Römern die Wunder eine bedeutende Rolle spielten — man braucht nur an die vielen Orakel, Fabelwesen und Götter ihrer Werke zu erinnern —, ist unter den Theoretikern bis jetzt noch keine Einigkeit darüber erzielt worden, ob und in welchem Umfange die Mitwirkung der Wunder im Drama zulässig sei und welchen Gesetzen sie unterworfen sein sollten. Schon Aristoteles räumte bekanntlich dem Maschinengott eine gewisse Rolle ein, nur verlangte er, daß die Lösung des Knotens in der Tragödie aus der Fabel selbst hervorgehen solle, beschränkte also die Theatermaschine auf solche Gebiete, die außerhalb der eigentlichen Handlung des Dramas liegen;

so auf frühere Ereignisse, die den Zuhörern nicht bekannt waren oder auf zukünftige Dinge, die der Vorhersagung bedurften.[177]) Horaz spricht sich gegen das Auftreten von Fabelwesen aus, weil wir an ihre Existenz nicht mehr glauben können. Darum macht er auch Sophokles einen Vorwurf daraus, daß in seinem „Tereus" Procne in einen Vogel verwandelt wird:

„Quodcunque ostendis mihi sic, incredulus odi."[178])

Seiner Meinung nach ist Gottes Eingreifen nur in ganz außerordentlichen Fällen zulässig:

„Nec deus intersit, nisi dignus vindice nodus inciderit."[179])

Zu dieser Horazischen Ansicht bekennen sich im allgemeinen u. a. Boileau in seiner „L'art poétique" und Voltaire in seiner „Dissertation sur la tragédie" (3. Teil). Dieser ist zwar nicht grundsätzlich gegen die Mitwirkung der Wunder im Drama, nur macht er zur Bedingung, daß die Zuhörer auf sie vorbereitet würden. Ebenso wenig hatten anfangs die deutschen Theoretiker etwas gegen die Wunder einzuwenden. Sowohl in den von den herumziehenden englischen Komödianten aufgeführten Stücken als auch in den von den Deutschen geschriebenen Dramen begegnen wir häufig Teufelsboten, Wahrsagern, Sternsehern, Geistererscheinungen u. dgl. Erst dem Zeitalter des Rationalismus war es vorbehalten, bestimmte Gesetze über die Berechtigung des Wunderbaren in der dramatischen Dichtung zu schaffen. Als einer ihrer Vertreter, als Gottsched gegen die geschmacklosen „Haupt- und Staatsaktionen" der herumziehenden Schauspielerbanden auftrat, nahm er Gelegenheit sich auch über die Berechtigung der Wunder auszusprechen und seinen Landsleuten zu empfehlen, sich die klassische Kunst der Franzosen zum Vorbild zu nehmen. Er unterscheidet hier drei Arten des Wunderbaren: „davon die erste alles, was von Göttern und Geistern herrühret, die andre alles, was von Menschen und ihren Handlungen entsteht, die dritte, was von Thieren und andren leblosen Dingen kommt, in sich begreift".

Was die erste Art betrifft, so tadelt er die Einführung der Engel und Teufel bei den christlichen Dichtern. Er lobt besonders Cervantes, weil er sehr viel dazu beigetragen habe,

„daß die abentheuerlichen Fabeln aus Ritterbüchern und Romanen allmählich abgeschaffet, oder doch weit behutsamer als vormals geschehen, eingerichtet worden". Bei Cervantes werden hier schon Götter und Geistererscheinungen von der Bühne verwiesen. Die zweite Art ist auf die Menschen und ihre Handlungen beschränkt, Menschen, die es „entweder im Guten oder Bösen aufs höchste gebracht", wie Ödipus in „seinen abscheulichen und unerhörten Lastern". Er warnt aber davor, daß das Seltsame in allen Arten natürlich und glaubhaft sein müsse, wenn es Bewunderung und nicht Gelächter erregen solle. Was die dritte Art betrifft, so verwirft er die Chimären und sonstige Ausgeburten einer lächerlichen Phantasie. Er warnt auch die neue Generation davor, „uns viel von dem Einflusse des Himmels zu reden, es sei denn, daß man darunter das Verhängnis oder die Vorsehung verstehen könnte". Naturkatastrophen, Überschwemmungen, Schiffbrüche, Donner und Blitz könne der Dichter benutzen, weil sie der Natur angehören; bloß müssen sie natürlich beschrieben werden.[180]) Bekanntlich traten die Schweizer Bodmer und Breitinger ihm entgegen und verteidigten Milton, den christlichen Homer, in dessen epischem Gedicht „Das verlorene Paradies" sie den Gipfel der modernen Dichtung sahen. Die poetische Kunst erblickten sie in übertriebener Weise eben in der Verbindung des Wunderbaren mit dem Wahrscheinlichen. „Besonders wenn wir in die unsichtbare Welt der Geister hinübergehen, so eröffnet sich uns eine neue Quelle des Wunderbaren. Denn da die Götter und Geister in allen Religionen ihrem Wesen nach von einer andern und höhern Natur, als die menschliche ist, angesehen und geglaubet werden, da sie an sich uncörperlich und unsichtbar sind, da ihre Macht, ihre Wissenschaft und andere Vollkommenheiten alle menschlichen Begriffe weit übersteigen, so müssen die poetischen Vorstellungen aus der Welt der Geister in dem höchsten Grade wunderbar sein", was zu rühmen sei. Sie berufen sich hierbei auf Pope und Voltaire u. a.[181]) Wenn Lessing auch in seinen eigenen Dramen die Wunder möglichst ausgeschlossen hat, so erkennt er doch Geistererscheinungen auf der Bühne für berechtigt an. Auch Goethe hätte für die Götter der Alten gern einen Ersatz gehabt, indem er in der mit Schiller

gemeinsam verfaßten Abhandlung „Über epische und dramatische Dichtung“ (1797) eine besondere Welt der Phantasien, Ahnungen, Erscheinungen, Zufälle und Schicksale unterschied, die dem dramatischen Dichter offen stehe und zum Anschauen gebracht werden könne. Im Gegensatz zu Bulthaupt, der im Eingreifen des Überirdischen einen theatralischen Fehler sieht, und der auch Schiller wegen seiner Benutzung der Wunder tadelt,[182]) haben die meisten Theoretiker Lessing beigestimmt, so u. a. die überwiegende Mehrzahl der erwähnten Schillerforscher, ferner Hugo Ganz,[183]) Baumgart,[184]) F. A. Meidel[185]) und Muncker.[186]) Lessing beruft sich besonders auf Shakespeare, denn sein Gespenst „kommt zu der feierlichen Stunde, in der schaudernden Stille der Nacht, in der vollen Begleitung aller der düstern geheimnisvollen Nebenbegriffe, wenn und mit welchen wir, von der Amme an, Gespenster zu erwarten und zu denken gewohnt sind.“[187])

Wenn wir diesen Lessingschen Maßstab an Schillers Drama legen wollen, so müssen wir zunächst zwischen Wundern unterscheiden, die zur Objektivierung innerer Vorgänge dienen und demnach subjektiv sind und Wundern, die nicht als Verkörperung eines Gemütszustandes zu betrachten sind, sondern von außen kommend auf die dramatischen Personen einwirken und ihre Entschlüsse und Handlungen beeinflussen. Die meisten Kritiker haben im Gegensatz zu einigen wenigen, die nur die erste Art gelten lassen wollen, als ihre Ansicht ausgesprochen, daß man die objektiven Wunder nicht von der Bühne ausschließen könne, da es Verhältnisse gebe, für die sich kein völlig treffender und allgemein faßlicher Ausdruck finden lasse, und da zwischen den Taten außerordentlicher Menschen und den Gesinnungen und der Hingabe der Massen das Übernatürliche als einziges Bindeglied zu denken sei.[188]) Auch müßten, wenn diese Wunder unpoetisch wären, die größten Dramatiker aller Zeiten gegen die Regel verstoßen haben. Lessing hat in seinen Dramen nur die subjektiven Wunder angewendet, jedoch ist er auch für die Berechtigung der objektiven Wunder eingetreten und hat sich, wie eben erwähnt, sehr lobend über Shakespeares Benutzung der Geister ausgesprochen.[189]) Allerdings sollen bei Shakespeare die meisten Geister nur der Ausdruck der Seelenvorgänge, die

Objektivierung des Gemütszustandes sein. Daher ist der Geist in seinem „Julius Cäsar“, als er in Brutus' Zelt bei Sardis erscheint (IV, 3), für diesen nur allein sichtbar. Er sieht den Geist nur, wenn er von der Furcht befallen wird. In „König Richard III.“ erscheinen die Geister des vom König ermordeten. Es sind nicht weniger als elf, die alle dem König Unheil, Verzweiflung und Tod verkünden. Vor ihrem Erscheinen (V, 3) sind alle Anwesenden weggegangen, und Richmond ist eingeschlafen. Shakespeare hat hier ausdrücklich betont, daß diese Geister nur das böse Gewissen des Königs seien, was übrigens auch aus den Worten Richards hervorgeht:

„O coward conscience, how dost thou afflict me!“

In „Heinrich VIII.“ erscheinen der verstoßenen Königin Katharine im Schlafe sechs Gestalten in weißen Gewändern, Lorbeerkränze auf dem Haupte, goldene Masken vor dem Gesichte und Palmenzweige in den Händen (IV, 2), um ihr die Zukunft zu enthüllen. Daß diese Traumgestalten nur ein Ausdruck für ihr Inneres sein sollen, sieht man daraus, daß sie weder von Griffith, dem Marschall der Königin, noch von der Kammerfrau Patience, die beide anwesend sind, bemerkt werden. Und bevor in „Cymbeline“ dem Posthumus seine Eltern und Brüder, letztere mit offenen Wunden, erscheinen, läßt der Dichter ihn in Schlaf fallen (V, 5). In Hamlet dagegen kommt der Geist tatsächlich aus dem Totenreich, um Rache zu fordern, und nicht allein Hamlet, sondern auch unbeteiligte Wacheoffiziere sehen ihn. Als der Geist später dem Hamlet noch einmal erscheint, wird er nur von ihm gesehen, nicht von der Mutter (III, 4), denn hier erscheint der Geist als Projektion seiner inneren Erregung. Man ist also aus den bereits erwähnten Gründen nicht berechtigt, daran Anstoß zu nehmen, daß Schiller in seiner „Jungfrau von Orleans“ den schwarzen Ritter auftreten läßt. Wir haben in diesem kein bloßes Phantasiegebilde, zur Objektivierung des inneren Kampfes zwischen ihrer Sinnlichkeit und ihrem sittlichen Willen zu erblicken, wie Hettner[190]) u. a. es wollen, sondern einen wahren Boten der Hölle. Nur unter dieser Voraussetzung sieht Gustav Freytag in seiner Technik des Dramas das Erscheinen des Ritters genügend motiviert, wenn auch

die heilige Jungfrau im Prolog auf die Bühne gebracht worden wäre.[191]) Daß ein Geist, sei es als wirklicher Geist oder als bloße Verkörperung des Gemütszustandes, in einem Drama auftreten darf, ist also über jeden Zweifel erhoben; nur fragt sich, unter welchen Umständen dies geschieht. Auch hier zeigt sich Shakespeare wieder als der Meister. Seine Geister kommen immer in der „schaudernden Stille der Nacht", um mit Lessing zu sprechen; immer wird eine matte Beleuchtung, eine schwach leuchtende Lampe u. dgl. verlangt. In „Hamlet" ist es Mitternacht; die Uhr hat eben zwölf geschlagen. In „Julius Cäsar" ist es auf der Bühne halb dunkel. Als der Geist erscheint, sagt Brutus:

„How ill this taper burns! Ha! who comes here?
I think it is the weakness of mine eyes
That shapes this monstrous apparition.
It comes upon me" usw.

In „König Richard III." wird ebenfalls die schwache Beleuchtung hervorgehoben (V, 3); der König sagt:

„The lights burn blue. It is now dead midnight.
Cold fearful drops stand on my trembling flesh" usw.

und in den „Lustigen Weibern von Windsor" hat die Windsorglocke eben zwölf geschlagen, als mehrere Feen erscheinen (V, 4). Auch in den griechischen Dramen wird bisweilen darauf aufmerksam gemacht, daß es Nacht sei, wenn ein Geist erscheint, so in Euripides „Hekabe", als der Geist des Polydoros aus der Unterwelt emporsteigt. Ein Meisterzug Shakespeares ist es auch, daß er den Zuschauern das Ehrfurchtgebietende der Geister zum Bewußtsein bringt. Dies kommt übrigens auch zum Ausdruck in Äschylos' „Persern". Als der Geist des Dareios aus der stygischen Pforte heraufsteigt und auf die Höhe seines Grabes schreitet, sinken die Geister auf die Kniee und der Chor wagt im ersten Augenblick nicht zu sprechen. Während auch in Goethes „Götz" (in der ersten Bearbeitung) der Geist in der Nacht in Adelheidens Zimmer tritt, erscheint bei Voltaire Ninus' Geist in „Semiramis" (III, 6) am hellichten Tage, mitten in der Versammlung der Reichsstände, was von Lessing getadelt wird. Dieser Tadel hätte auch Schiller getroffen, denn der schwarze Ritter zeigt sich

ebenfalls am hellen Tage — die fernen Türme von Reims sieht man von der Sonne beleuchtet. Wenn Schiller dieses Moment nicht beachtet hat, so muß man doch die ganze Szene als trefflich gelungen bezeichnen. Die Einsamkeit ist nach Shakespeareschem Muster bewahrt, und das Geisterhafte der Erscheinung wird durch die monotone Art des Sprechens, wie Schiller dies von dem Darsteller des Ritters verlangte,[192]) noch mehr gesteigert. Außerdem spielt der schwarze Ritter keine so bedeutende Rolle wie z. B. der Geist in „Hamlet", der in vier verschiedenen Szenen (I, 1; II, 4—5; III, 4) auftritt. Die übrigen Wunder, die in der dramatischen Literatur häufig vorkommen, waren für Schillers Drama nach dem von ihm entworfenen Plan unbedingt notwendig. Er war sich des theatralischen Wertes seiner Wunder durchaus bewußt,[193]) wenn er auch nicht an sie glaubte. Sie dienten ihm nur als Symbol, als ein äußeres Gewand für seinen Moralglauben und sein Verhältnis zur christlichen Religion.[194]) Er konnte deshalb von keinem anderen seiner Dramen mit gleichem Rechte sagen, daß es aus seinem Herzen geflossen wäre und zum Herzen sprechen sollte. Er fügte aber, nicht ohne Bitterkeit, hinzu, daß man dazu ein Herz haben müsse und dies sei leider nicht überall der Fall.[195])

Zitate und Anmerkungen.

[1]) Vgl. Brief Schillers an Körner 13. Mai 1801.

[2]) Vgl. Brief Körners an Schiller 9. Mai 1801.

[3]) S. 135—170.

[4]) S. 87—116.

[5]) Vgl. Th. Sickel: Jeanne d'Arc. Historische Zeitschr. Bd. 4, S. 273 bis 330.

[6]) A. a. O. S. 115.

[7]) Weitbrecht: Schiller in seinen Dramen. Stuttgart 1897. S. 212.

[8]) Bellermann: Schillers Dramen, 4. Aufl. Berlin 1908. II, S. 309.

[9]) Gustav Hauff: Schillers Jungfrau von Orleans mit Rücksicht auf die neuesten Erklärungen. Herrigs Archiv 12, S. 385—395.

[10]) K. Hoffmeister: Schillers Leben, Geistesentwicklung und Werke. Stuttgart 1838/42, 4, S. 340—41; vgl. auch Herrigs Archiv 12, S. 393.

[11]) Kalendereintrag.

[12]) Vgl. Brief Schillers an Körner 13. Januar 1801.

[13]) Vgl. Brief Schillers an Körner 5. März 1801.

[14]) Kalendereintrag.

[15]) Vgl. Brief Schillers an Goethe 2. August 1800.

[16]) R. Boxberger: Schillers Lektüre. Archiv für L.-G. 2, S. 212—214.

[17]) Böttiger berichtet dies auch in der „Minerva" 1812, S. 9.

[18]) Notices etc. S. 38.

[19]) Mem. secr. II, S. 70.

[20]) R. Peppmüller: Biblisches und Homerisches in Schillers Jungfrau von Orleans. Archiv für L.-G. 2, S. 180.

[21]) Hist. du siege S. 157.

[22]) Hist du siege S. 158.

[23]) Peppmüller, Archiv für L.-G. 2, S. 181.

[24]) Notices etc. S. 38.

[25]) Vgl. Jul. Petersen: Schillers Werke (Sekularausg.). Bd. 6, S. 385 (Anm.).

[26]) Notices etc. S. 36.

[27]) Notices etc. S. 38—39.

[28]) Düntzer: Die Jungfrau von Orleans erläutert, 2. Aufl. Leipzig 1878. S. 142.

[29]) BFDH. 1896, S. 176.

[30]) Schillers Werke Bd. 5, S. 55.

[31]) Hist. du siege S. 30. Es könnte sogar vermutet werden, daß der Prolog vor der Ausarbeitung der zwei letzten Aufzüge etwa Februar 1801 entstanden sei; am 21. Oktober schreibt er an Körner: Die Expositionen kosten mir immer viel Kopfbrechens, bis ich mich erst in dem Sattel festgesetzt habe; an Goethe 11. Februar 1801: — drei Akte sind in Ordnung geschrieben. — Anfang März fährt Schiller nach Jena, wo er den 4. Akt vollendet.

[32]) Notices etc. S. 37.

[33]) Vgl. Peppmüller, Archiv für L.-G. 2, S. 184.

[34]) Notices etc. S. 302, auch erwähnt in Coll. univ. S. 94.

[35]) Notices etc. S. 70—71; Coll. univ. S. 209.

[36]) Notices etc. S. 86.

[37]) Notices etc. S. 303; Coll. univ. S. 209.

[38]) Der heilige Bonifazius berichtet von ihrem Leben in der Wüste:

„— Dann steht dies Kreuz als Schirm den Feinden vor,
Ein Schlüssel ist es zu des Himmels Tor." (S. 213)

[39]) J. Quiquerez: Quellenstudien zu Schillers Jungfrau von Orleans. Diss. Leipzig 1893, S. 57.

[40]) Vgl. Schillers Briefe an Körner 5. Januar 1801 u. 27. April 1801; er spricht sich über Tiecks Genoveva in diesen Briefen folgenderweise aus: — „Dein Urteil über Tiecks Genoveva ist auch ganz das meinige; er ist eine sehr graziöse, phantasiereiche und zarte Natur, nur fehlt es ihm an Kraft und Tiefe" (5. Jan.). — „Genoveva ist als das Werk eines sich bildenden Genies schätzbar, aber nur als Stufe, denn es ist nichts Gebildetes" (27. April).

[41]) Notices etc. S. 301.

[42]) ZVLR. N. F. 3, S. 367. (Zum Abschiedsmonolog.)

[43]) Düntzer a. a. O. S. 141.

[44]) ZDU. Bd. 8, S. 703. (Zu Schillers J. v. O., Prolog, 4. Auftr.)

[45]) Notices etc. S. 41; Hist. du siege S. 42.

[46]) Notices etc. S. 65.

[47]) Coll. univ. S. 97; Mem. secr. II, S. 50; Rapin de Thoyras IV, S. 235; Hist. du siege S. 44.

[48]) Coll. univ. S. 101; Notices etc. S. 41; R. de Thoyras IV, S. 236; Hist. du siege S. 45.

[49]) Coll. univ. S. 102.

[50]) Hist. du siege S. 75—76.

[51]) Notices etc. S. 42, vgl. S. 315; Coll. univ. S. 105; Hist. du siege S. 45; R. de Thoyras IV, S. 389.

[52]) Vgl. Düntzer a. a. O. S. 167.

[53]) Coll. univ. S. 83; R. de Thoyras IV, S. 232. Die Namensform Salisbury ist nach Shakespeares „Heinrich VI" u. a.).

[54]) Coll. univ. S. 83; Hist. du siege S. 6 u. 8.

[55]) Coll. univ. S. 94; Hist. du siege S. 40.

[56]) Vgl. Peppmüller, Archiv für L.-G. 2, S. 180f.

[57]) Pitaval S. 312 (Pitavals merkwürdige Rechtsfälle, hrsg. von Fr. Schiller, IV. Teil. Jena 1795).

[58]) Coll. univ. S. 168; Hist. du siege S. 124; Notices etc. S. 338.

[59]) Hist. du siege S. 123.

[60]) Notices etc. S. 46; Coll. univ. S. 168.

[61]) Notices etc. S. 49.

[62]) R. de Thoyras IV, S. 397; Pitaval S. 350 u. a.

[63]) R. de Thoyras IV, S. 392.

[64]) Coll. univ. S. 103.

[65]) Übrigens kannte Schiller noch andere Prophezeiungen aus den Quellen, die er aber nicht benutzte. So sagte Johanna z. B. (nach Hist. du siege S. 87) zu einem ihrer Leute bei der Belagerung von Orleans: Doñez vous garde, quand la queue de mon estendart sera ou touchera contre le boulevart. Lequel luy dist un peu apres: Janne la queuë y touche: & lors elle luy respondist, Tout est vostre, & y entrez.

[66]) Vgl. v. Biedermann: Goethes Gespräche 1, 300.

[67]) Notices etc. S. 342.

[68]) Mem. secr. S. 74 ff.

[69]) Hist. du siege S. 121.

[70]) Notices etc. S. 27.

[71]) Notices etc. S. 46—47; R. de Thoyras IV, S. 387.

[72]) Pitaval S. 329—330.

[73]) Brahm: Das deutsche Ritterdrama des 18. Jahrhunderts. Straßburg 1880. S. 148. Das Zerreißen der Kette ist nach Brahm ein Motiv des Ritterdramas. Er vergleicht ferner Elise Bürgers Ritterschauspiel: „Adelheit Gräfin von Teck“ (1799): „Ach, das ist ein Zeichen vom Himmel!“ (ihr entspringen die Bande).

[74]) Goethe-Jb. 3, S. 185.

[75]) Gespräch mit Eckermann 14. November 1823. Schiller wußte z. B. auch nichts von Goethes Arbeit an „Hermann und Dorothea“.

[76]) Vgl. Joh. Konr. Wagner: Fauststudien I. Breslau 1887. S. 83.

[77]) Vgl. A. Böhtlingk: Schiller und Shakespeare. Leipzig 1910. S. 359.

[78]) Notices etc. S. 17.

[79]) Notices etc. S. 48.

[80]) Vgl. A. Freybe: Der deutsche Volksaberglaube. Gotha 1910. S. 65.

[81]) M. de Thoyras S. 387.

[82]) Notices etc. S. 38.

[83]) Auch diese Maskenzüge waren Schiller bekannt, vgl. Brief Goethes an Schiller 26. Januar 1798.

[84]) Schiller kannte genau J. H. Voß's Gedichte (1785 Buchausg.); einige erschienen in Schillers „Horen“.

[85]) Quiquerez a. a. O. S. 58.

[86]) Düntzer a. a. O. S. 132.

[87]) Vgl. Peppmüller, Archiv für L.-G. 2, S. 180.

[88]) Notices etc. S. 39—40; R. de Thoyras IV, S. 387.

[89]) Vgl. Brief an Goethe 28. November 1797.

[90]) Vgl. E. Damköhler: Bedeutung des schwarzen Ritters in Schillers Jungfrau von Orleans. Prakt. Schulm. 54, S. 721.

[91]) Jacobi Döpleri Theatrum poenarum, suppliciorum et executionum criminalium. Sondershausen 1693. S. 358.

[92]) Ebenda S. 360.

[93]) Vgl. Böhtlingk a. a. O. S. 384f.

[94]) V. Valentin: Die Behandlung von Schillers „Jungfrau" in Wissenschaft und Schule. ZDU. Bd. 10, S. 670—690.

[95]) Notices etc. S. 305.

[96]) R. de Thoyras IV, S. 234.

[97]) Coll. univ. S. 86; Mem. secr. II, S. 12; Hist. du siege S. 25; R. de Thoyras IV, S. 262; Al. Chartier S. 72 u. ö.

[98]) Vgl. Peppmüller, Archiv für L.-G. 2, S. 195.

[99]) Vgl. Quiquerez a. a. O. S. 57.

[100]) Auch R. de Thoyras weiß davon zu berichten IV, S. 389.

[101]) Vgl. Brief an Goethe 24. Dezember 1800.

[102]) Notices etc. S. 340; Mem. secr. II, S. 62; Al. Chartier S. 830.

[103]) M. Evers: Nochmals die tragische Schuld der Schillerschen Jungfrau von Orleans. ZDU. Bd. 12, S. 113—173.

[104]) F. Prosch: Die Bedeutung des schwarzen Ritters in Schillers Jungfrau von Orleans. Zeitschr. f. d. österr. Gymn. Bd. 40, S. 1071—1077.

[105]) V. Valentin: Zur Feier von Schillers Geburtstag. Das künstl. Hauptproblem in Schillers Jungfrau von Orleans. BFDH. Bd. 10, S. 19—38.

[106]) U. a. JBL. 1898 (IV: 9).

[107]) Hedwig Bona: Die Schuld Johannas in der „Jungfrau": Xenien 3^2, S. 138—141.

[108]) K. A. Böttiger: Literarische Zustände und Zeitgenossen. Leipzig 1838. I, S. 135—139.

[109]) R. Boxberger: Über die „Jungfrau von Orleans". NJbbPh. 1868, S. 85.

[110]) Vgl. Brief Goethes an Schiller 13. Januar 1798.

[111]) In Lietzmanns Kleinen Texten für theol. u. philol. Vorlesungen und Übungen Nr. 73. Bonn 1911. S. 16—26.

[112]) In AZg^B. 1898, Nr. 107.

[113]) Coll. univ. S. 105; Notices etc. S. 81f.; Hist. du siege S. 58f. und andere Quellen.

[114]) In BFDH. a. a. O.

[115]) Vgl. dazu Gustav Hauff, Herrigs Archiv Bd. 12 a. a. O.

[116]) E. Grünwald: Die Montgomeryszenen in Schillers Jungfrau von Orleans und ihr klass. Vorbild. ZDU. Bd. 15, S. 36—45.

[117]) Vgl. Peppmüller. Archiv für L.-G. 2, S. 186ff.

[118]) Am 19. November 1800 schreibt Schiller an Goethe: Ich war in diesen Tagen ziemlich bei meiner Arbeit und habe die Szenen mit den Trimetern beendigt.

[119]) Vgl. Schillers Brief an Goethe 26. September 1800: Ihre neuliche Vorlesung hat mich auf die Trimeter sehr aufmerksam gemacht und ich wünsche in die Sache mehr einzudringen.

[120]) Vgl. Schillers Brief an Goethe 23. September 1800.

[121]) Vgl. Goethes Brief an Schiller 30. September 1800.

[122]) Vgl. den an Körner gerichteten Brief 21. Oktober 1800.

[123]) R. M. Werner: Der schwarze Ritter. Euph. 12, S. 584.

[124]) R. Boxberger: Der schwarze Ritter. Archiv für L.-G. 2, S. 268ff.

[125]) Peppmüller, Archiv für L.-G. 2, S. 179ff. und Boxberger ebenda S. 265ff.

[126]) A. Huther: Johanna d'Arc und der schwarze Ritter in Schillers Jungfrau von Orleans. ZDU. Bd. 3, S. 246—253.

[127]) Franz Ullsperger: Der schwarze Ritter in Schillers Jungfrau von Orleans. Progr. Prag 1890.

[128]) Böhtlingk a. a. O. S. 337ff.

[129]) Vgl. sein Gedicht im Damenkalender 1802 und Brief an Wieland 17. Oktober 1801.

[130]) R. M. Werner: Die Jungfrau und Voltaires Pucelle. StVLG. 5, Ergh. S. 68, 9.

[131]) Alex. Büchner: Jeanne d'Arc in der Dichtung bei Chapelain, Shakespeare, Voltaire und Schiller. Morgenblatt für gebildete Leser 1862, Nr. 25, 26 und Böhtlingk a. a. O.

[132]) Böhtlingk a. a. O. S. 340.

[133]) Vgl. den an Goethe gerichteten Brief 11. Februar 1801.

[134]) Böttiger ist hier durchaus zu glauben (Lit. Zust. u. Zeitgen. I, S. 136f.), da sein Bericht mit Schillers zu Goethe geäußerten Worten in Einklang steht.

[135]) Im „Don Carlos" hat Schiller den Plan erwogen, einen Geist auf die Bühne zu bringen. Die Erscheinung dieses Gespenstes sollte dann die Katastrophe herbeiführen. Mercado, der Leibarzt der Königin, machte Carlos in V, 6 den Vorschlag, sich als ein Gespenst zu verkleiden, um auf diese Weise zur Königin zu gelangen. Er motiviert dies:

„— Schon längst
Geht eine Sage, wie Sie wissen, daß
Um Mitternacht in den gewölbten Gängen
Der königlichen Burg, in Mönchsgestalt
Der abgeschied'ne Geist des Kaisers wandle.
Der Pöbel glaubt an dies Gerücht, die Wachen
Beziehen nur mit Schauer diesen Posten". (V. 4899—4905)

[136]) Vgl. A. Köster: Schiller als Dramaturg. Berlin 1891. S. 74ff.

[137]) Vgl. Briefe Schillers an Goethe 13. Januar, 15. Januar 1801.

[138]) Vgl. Brief Schillers an Mellish 16. März 1800.

[139]) Vgl. Brief Schillers an Iffland 26. April 1800.

[140]) Vgl. Schillers Abhandlung „Über das gegenwärtige teutsche Theater" (1782) und seine Rezension der „Räuber".

[141]) Vgl. Köster a. a. O.

[142]) Vgl. seine Briefe über „Don Carlos".

[143]) Quiquerez a. a. O. S. 56.

[144]) Quiquerez a. a. O. S. 48.

[145]) K. Breitsprecher: Johanna d'Arc und der schwarze Ritter. Eine Studie über Schillers „Jungfrau von Orleans". Breslau 1888. S. 64.

[146]) R. Boxberger, NJbbPh. 1868, S. 85.

[147]) Palleske: Leben Schillers. 4. Aufl. II, S. 507.

[148]) F. Scheuer: Die seelische Handlung in Schillers Jungfrau. Festschrift zum 200jährigen Jubiläum des Realgymnasiums zu Landeshut. Leipzig 1911. S. 42f.

[149]) R. M. Werner, Euph. 12, S. 579—92.

[150]) Valentin, BFDH. Bd. 10, S. 34.

[151]) Prosch a. a. O. S. 1071ff.

[152]) Böhtlingk a. a. O. S. 344.

[153]) Ullsperger a. a. O. S. 21.

[154]) Ullsperger a. a. O. S. 24.

[155]) Ernst Müller: Schillers Kunst in der Jungfrau: ZDU. Bd. 27 (1913), S. 610.

[156]) Prosch a. a. O. S. 1076.

[157]) Prosch a. a. O. S. 1076.

[158]) Scheuer a. a. O. S. 44.

[159]) Brahm a. a. O. 159.

[160]) Vgl. R. M. Werner, Euph. 12.

[161]) Ullsperger a. a. O. S. 25.

[162]) Böttiger in Lit. Zust. u. Zeitgen. I, 136f.

[163]) Ullsperger a. a. O. S. 27.

[164]) Vgl. Fielitz: Studien zu Schillers Dramen 1876, S. 89f.

[165]) Vgl. Boxberger, AkBll. I, S. 355f.

[166]) Vgl. Jacoby, Goethe-Jb. 3, S. 183.

[167]) Über die einzelne Anordnung des Zuges vergleiche man die beiden Szenen bei

Shakespeare (Schlegels Übers.):	Schiller:
Eine lebhafte Trompetenfanfare.	Flötenspieler und Hoboisten eröffnen den Zug. Kinder folgen, weiß gekleidet, mit Zweigen in der Hand, hinter diesen zwei Herolde. Darauf ein Zug von Hellebardierern.
1. Zwei Richter.	
2. Der Lord-Kanzler, die Tasche und das Keulenzepter vor ihm her.	Magistratspersonen in der Robe folgen.
3. Chorsänger, singend.	
4. Der Major von London, das Keulenszepter tragend. Dann der Herold des Kniebandes im Wappenrock, auf dem Haupte eine Krone von vergoldetem Kupfer.	
5. Der Marquis von Dorset, ein goldenes Szepter tragend, auf dem Haupte eine goldene Halbkrone. Neben ihm der Graf von Surrey, den silbernen Stab mit der Taube tragend, mit einer Grafenkrone. Beide mit der Halskette des Kniebandes.	Hierauf zwei Marschälle mit dem Stabe, Herzog von Burgund, das Schwert tragend, Dunois mit dem Zepter, andere Große mit der Krone, dem Reichsapfel und dem Gerichtsstabe, andere mit Opfergaben; hinter diesen Ritter in ihrem Ordensschmuck,

6. Der Herzog von Suffolk in seiner Staatsrobe, seine Herzogskrone auf dem Haupte, einen langen weißen Stab als Oberhofmeister tragend. Neben ihm der Herzog von Norfolk mit Marschallstab und Herzogskrone. Beide mit der Halskette des Kniebandes.

7. Ein Baldachin, getragen von vier Baronen der fünf Häfen; unter ihm die Königin Anna im Ornat und gekrönt, ihr Haar reich mit Perlen geschmückt. Zu beiden Seiten die Bischöfe von London und Winchester.

8. Die alte Herzogin von Norfolk, die Schleppe der Königin tragend, eine kleine goldene, mit Blumen gezierte Krone auf dem Haupte.

9. Baroninnen oder Gräfinnen, mit schlichten Goldreifen ohne Blumen um den Kopf.

Chorknaben mit dem Rauchfaß, dann zwei Bischöfe mit der Sainte Ampoule, Erzbischof mit dem Kruzifix; ihm folgt Johanna mit der Fahne. Sie geht mit gesenktem Haupt und unsicheren Schritten, die Schwestern geben bei ihrem Anblick Zeichen des Erstaunens und der Freude. Hinter ihr kommt der König, unter einem Thronhimmel, welchen vier Barone tragen; Hofleute folgen, Soldaten schließen.

[168]) Vgl. Jacoby, Goethe-Jb. 3, S. 183.

[169]) In den Ritterdramen bestätigt Gott den Schwur durch Donner (und Blitz). Vgl. Brahm a. a. O. S. 154.

[170]) Vgl. Quiquerez a. a. O. S. 57.

[171]) H. Hadlich: Die Jungfrau und Talbot. Über Schillers Darstellung religiös-sittlicher Lebensfragen. Euph. 16, S. 402.

[172]) Brahm a. a. O. S. 158.

[173]) In „König Lear“ spricht Gloster (I, 2) von Verfinsterungen an Sonne und Mond als Vorzeichen des Bösen.

[174]) Brahm a. a. O. S. 154.

[175]) Vgl. Brief an Goethe 3. April 1801.

[176]) Notices etc., S. 48.

[177]) Aristoteles' Poetik, 15. Kap.

[178]) Ars poetica, V. 188.

[179]) Ars poetica, V. 191.

[180]) Gottscheds „Versuch einer kritischen Dichtung vor die Deutschen“ 1730, Kap. 5.

[181]) Breitinger: Von dem Wunderbaren und dem Wahrscheinlichen (Kritische Dichtkunst. Zürich 1740. I, 6. Abschnitt.)

[182]) H. Bulthaupt: Dramaturgie des Schauspiels 1897, I, S. 371.

[183]) Hugo Ganz: Zu Schillers Jungfrau von Orleans. ZDU. Bd. 3, S. 410—16.

[184]) H. Baumgart: Schillers Jungfrau von Orleans. Euph. 1, S. 110—24.

[185]) F. A. Meidel: Ein Beitrag zur schulmäßigen Behandlung der Jungfrau von Orleans. ZDU. Bd. 17, S. 496.

[186]) Sitzungsber. der Bayr. Akademie der Wissensch. 1905, S. 327.

[187]) Hamb. Dramat., 11. Stück.

[188]) Vgl. Baumgart, Euph. 1, S. 114f.

[189]) Hamb. Dramat., 11. Stück.

[190]) Hettner: Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts. Braunschweig 1870. S. 309.

[191]) G. Freytag: Technik des Dramas (1863), S. 53.

[192]) Vgl. Brief Schillers an Goethe 16. September (?) 1803.

[193]) Vgl. Brief Schillers an Goethe 3. April 1801.

[194]) Das Religionsproblem in der Jungfrau ist neuerdings eingehend behandelt worden von Wolfg. Liepe: Das Religionsproblem im neueren Drama von Lessing bis zur Romantik. Halle 1914. S. 28—45 (Hermaea XII).

[195]) Vgl. Brief Schillers an Göschen 10. Februar 1802.

Lebenslauf.

Geboren bin ich am 15. Juli 1888 zu Gil auf Island als Sohn des 1897 gestorbenen Amtmannes Jóhannes D. Ólafsson und seiner noch lebenden Ehefrau Margrét, geb. Gudmundsdóttir; ev. Konfession. Ich wurde durch den Pfarrer Ólafur Ólafsson unterrichtet, ehe ich in die Lateinschule zu Reykjavík 1901 aufgenommen wurde, die ich mit dem Zeugnis der Reife 1907 verließ. Ich widmete mich darauf germanistischen Studien an der Universität Kopenhagen und promovierte dort als Magister 1913. Die Universität Leipzig besuchte ich 1912—13 und 1914—15. Folgende Professoren und Dozenten sind meine Lehrer gewesen: In Kopenhagen: Bobé, Dahlerup, O. Jespersen, Kroman, Herm. Möller, Nyrop, Sarauw, Vilh. Thomsen, Vedel; in Leipzig: Köster, Sievers, Volkelt, Witkowski. Insbesondere habe ich meine germanistische Ausbildung Herm. Möller in Kopenhagen zu verdanken.